HELICON

REVUE INTERNATIONALE DES PROBLEMES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA COMMISSION INTERNAT. D'HISTOIRE LITTÉRAIRE MODERNE

TEXTE EN ALLEMAND, ANGLAIS, ESPAGNOL, FRANÇAIS, ITALIEN

TOME II FASC. 2-3

1 — 4





EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON

AMSTERDAM OLTEN

TABLE DES MATIÈRES

ACTES

DU III[e] CONGRÈS INTERNATIONAL

D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Lyon, mai—juin 1939

LES GENRES LITTÉRAIRES



LA PREMIERE SÉANCE

du Congrès s'ouvre sous la présidence de M. Edouard HERRIOT, Président de la Chambre des Députés, Maire de Lyon.

M. LIRONDELLE, Recteur de l'Université qui a offert au Congrès l'hospitalité des salles de la Faculté des Lettres, souhaite la bienvenue aux congressistes au nom de l'Université de Lyon, ville de culture ancienne, riche et variée, où la littérature n'a jamais cessé de tenir un rang élevé.

M. Edouard HERRIOT, au nom de la ville de Lyon salue les congressistes en insistant sur la signification de leur venue à une heure si difficile de l'histoire européenne. Et il continue ainsi : «Je vous suis d'autant plus reconnaissant d'être venus et de consacrer votre temps aux genres littéraires, que vos occupations allègeront peut-être ma conscience d'un fardeau qui y pèse depuis bien longtemps. Cette élégante brochure qui contient les résumés de vos communications m'a rappelé des souvenirs et m'a inspiré des remords. A l'École Normale je fus l'élève de Ferdinand Brunetière, auteur d'un livre célèbre sur l'Évolution des Genres. Ce premier volume qu'il a publié devait avoir une suite. Brunetière fut très mortifié d'une conférence qu'en 1895 un jeune normalien avait faite sur les genres littéraires et sur sa méthode. Il s'est piqué et il a renoncé à son projet de passer en revue tous les genres... Le jeune normalien, c'était votre serviteur... En ce moment, je sens toute ma responsabilité et vous me voyez couvert de honte rétrospective. En vous voyant approfondir le même sujet, je me réjouis de ce que l'atmosphère de la ville de Lyon dont je suis maire, contribuera à me réconcilier avec les mânes de mon regretté maître.»

M. VAN TIEGHEM, Vice-Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire, organisatrice du Congrès, prend la parole en ces termes :

Mesdames, Messieurs,

Le Président de la Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne, le Professeur F. Baldensperger, de Harvard University, étant retenu en Amérique par ses fonctions, c'est au Vice-Président français de la Commission, organisatrice de ce 3e Congrès International d'Histoire littéraire comme des précédents, que revient l'honneur et le plaisir de vous souhaiter très cordialement la bienvenue. Vous avez tenu à maintenir la tradition inaugurée à Budapest en 1931, continuée à Amsterdam en 1935 ; et cette fois encore vous n'avez pas été découragés par l'austérité de notre programme. Vous venez ici, de treize pays différents, animés d'un même esprit purement objectif et scientifique, et qui dans l'histoire de la littérature n'a en vue que la recherche de la vérité. Nos congrès ne sont pas des congrès à nombreux effectif ; nous nous retrouvons entre nous, travailleurs de l'histoire littéraire, collègues dont beaucoup sont des amis. Nous serions néanmoins plus nombreux cette année, si plusieurs de nos collègues qui se proposaient non seulement de prendre part à nos discussions, mais même de nous donner des exposés, n'en avaient été empêchés par diverses raisons, état de santé, trop lourdes tâches professionnelles, ou autres. Je citerai notamment les Professeurs Beriger (Zürich), Eckhardt

(Budapest), Fransen (Amsterdam), Kruuse (Aarhuus), Liljegren (Greifswald), Russo (Florence), Schücking (Leipzig), Sorrento (Milan), Viëtor (Harvard), Mlle Ciechanowska (Cracovie). J'en pourrais ajouter plusieurs autres qui se promettaient tout au moins d'assister au Congrès, pour lequel même ils s'étaient inscrits, et qui au dernier moment n'ont pu s'y rendre. Nul doute que de loin ils ne suivent avec intérêt nos travaux ; nous leur envoyons à tous notre bien cordiale sympathie.

Geehrte Kollegen deutscher Sprache ! — Im Namen der Kommission habe ich die sehr angenehme Aufgabe, Ihnen für die warme Teilnahme zu danken, die Sie unserm Kongreß zeigen, indem Sie dieses Jahr zahlreicher kommen, als in unseren vorigen Versammlungen. Gehört doch unser allgemeines Thema, die literarischen Gattungen, derjenigen Art Literaturwissenschaft, die seit einigen Dezennien der deutschen Forschung eine so reiche Fundgrube eröffnet hat. Solche Fragen sind schwierig, weil sie das innere Wesen des literarischen Kunstwerks betreffen ; wir brauchen, um einige Fortschritte in der Analyse zu hoffen, um das Zusammenwirken verschiedener Momente in dem immer geheimnisvoll bleibenden literarischen Schaffen zu zergliedern und zu verstehen, die Mitwirkung aller Fachgenossen verschiedener Nationen, jeder mit seinem eigenen Aussichtspunkt, mit seiner eigenen Methode. Deswegen sind wir Ihnen sehr verpflichtet, und sehr froh, Sie heute begrüßen zu können.

Anche a voi, cari colleghi d'Italia, mi piace rivolgermi ; anche voi salutiamo e ringraziamo per la vostra presenza così gradita agli organizzatori di questo Congresso. Si deve aspettare molto dalla patria di Giambattista Vico e di Benedetto Croce in cotali ricerche intorno alla natura ed alle leggi dell'opera d'arte di forma letteraria. E già sappiamo quanto questi studi psicologico-estetici hanno occupato gli studiosi di storia letteraria al di là delle Alpi.

To our British colleagues I say a heartily welcome. The problem of literary kinds, of their rôle in the historical development of literature, of their psychological meaning, must not be disregarded in that acute criticism in which so many English essayists and historians of letters have been — and are nowadays — such masters.

Et maintenant je voudrais saluer en leurs langues respectives nos collègues néerlandais, polonais, hongrois, etc... Mais quand il s'agit de ces idiomes, mes moyens linguistiques se dérobent à mes bonnes intentions. Je me bornerai donc à dire aux uns : Ik heet U velkom !, — aux autres : Melegen üdvözlöm a jelenlevőket !, — aux autres : Witam serdecznie kolegów Polaków !

Sur la proposition de M. Van Tieghem, le Congrès procède à l'élection du Bureau. Sont élus à l'unanimité :

M. Władisław FOLKIERSKI (Kraków), *Président,*

MM. Gustave CHARLIER (Bruxelles) *et* Herbert CYSARZ (München), *Vice-Présidents,*

M. Jean HANKISS (Debrecen), *Secrétaire général,*

M. Marcel RAYMOND (Genève), *Secrétaire adjoint.*

M. FOLKIERSKI[1] prend la présidence. Il remercie vivement M. Herriot de la part qu'il a bien voulu prendre à l'inauguration du Congrès ainsi que de son intéressante allocution. Puis, il exprime toute sa gratitude de la confiance que ses collègues viennent de lui montrer. «L'Europe est noire à l'heure présente. Nous sommes arrivés ici des quatre coins de l'horizon européen, non pour oublier de graves soucis — nous ne saurions y réussir — mais bien plutôt pour trouver quelques heures de répit intellectuel qui puissent nous permettre de retremper nos forces avant de revenir à nos devoirs si graves et si pleins de lourdes responsabilités.»

Ceci dit, M. Folkierski passe au sujet du Congrès et esquisse les lignes essentielles du débat possible. Les genres littéraires sont-ils préexistants aux œuvres ou, au contraire, ne sont-ils que des abstractions tirées de quelques chefs-d'œuvre le plus souvent imités? S'ils ne sont pas préexistants, ont-ils, toutefois, et tout de même, une influence directe sur les œuvres, sur les auteurs, sur la critique? Constituent-ils un code susceptible de gêner les coudées franches de l'écrivain? Et puisque leur existence, tout au moins dans l'imagination des auteurs de poétique et d'un grand nombre de critiques, semble avérée, ce sera notre tâche de chercher et de confronter les facteurs psychologiques, historiques ou autres qui en expliquent l'origine ou, du moins, l'utilité. Puis le Président donne la parole à M. Hankiss dont l'exposé a la mission de mettre en lumière les motifs psychologiques de la distinction des genres.

M. JEAN HANKISS
(Université de Debrecen)

LES GENRES LITTÉRAIRES ET LEUR BASE PSYCHOLOGIQUE

Rien de plus réconfortant que de se pouvoir dire, au seuil d'une entreprise aussi épineuse que la nôtre, qu'au fond, on ne risque pas grand'chose : la distinction des genres est assurée même si on ne réussit pas à trouver le principe de cette distinction. C'est que des chefs-d'œuvre et d'autres ouvrages caractéristiques qu'on considère comme les modèles de tel ou tel genre se trouvent plantés, tel le poteau de la chèvre de M. Seguin, empêchant, à l'aide de la corde passablement longue qui y est attachée, que la chèvre, si elle est raisonnable, ne quitte le petit jardin des réalités pour les montagnes lointaines des théories et des rêves. Il est vrai que quand il s'agit de genres littéraires, ce n'est pas un poteau unique qui nous fixe, mais bien une série ou un système de poteaux plus ou moins pareils, et dans la plupart des cas, si la théorie s'éloigne trop de la pratique, c'est que les poteaux n'étaient pas assez nombreux ou assez judicieusement choisis. Toujours est-il qu'on ne serait pas homme, c'est-à-dire curieux, idéaliste et systémophile, si on se contentait de mannequins d'osier traditionnels et si on renonçait à demander :

[1] Voir la note à la fin des débats.

pourquoi ils sont comme ils sont et ce qui les empêche d'être plus nombreux et de formes plus variées.[1]

La majorité écrasante des auteurs de poétiques sont unanimes à reconnaître la difficulté de donner à cette question une réponse simple et unique. Et la plupart d'entre eux s'empressent de nous aider à *éliminer* des réponses possibles. Ce travail négatif a fait d'indéniables progrès, alors que le travail positif en est à ses débuts. On a montré, par exemple, que le groupement actuel des genres reconnus ne saurait être fondé sur la *manière de présenter* ce qu'on a à exprimer. Le fait qu'une pièce de théâtre n'est pas racontée mais représentée par des acteurs est certes un des signes distinctifs les plus en vue de la littérature dramatique ; mais le principe de répartition et de groupement dont il nous conseillerait l'application se montre inefficace dès le premier pas que nous ferions ensuite muni de cet instrument-là. Ajoutons que Stendhal est d'avis que la plus belle ode qui ait été faite au XIX[e] siècle est une tirade comprise dans *Le Comte de Carmagnola*, tragédie de Manzoni ;[2] qu'il y a dialogue et que le récit manque dans beaucoup d'autres genres littéraires, p. ex. dans tel roman d'Henri Bataille et qu'il existe pas mal de poèmes dramatiques ou drames *livresques* — et cette dernière épithète dit tout. Cependant puisque le principe de la présentation, de la *Darbietung* est le plus apparent de tous, on a échafaudé plus d'une poétique sur ce principe, non sans souffrir en secret des incommodités de ce lit de Procuste ou de ce soulier de verre.

Je me contenterai ici de faire allusion à ce genre de poésie personnelle qui affuble le *moi* du poète d'un costume, qui en fait un *rôle* en apparence objectif *(Rollenlyrik)* et qui, quant à la présentation, n'est autre chose qu'un *monologue* dans les poèmes d'un Petőfi, d'un Burns, d'un Béranger ; et, cependant, on sait que c'est un abîme qui les sépare. Le *sermon joyeux* du moyen âge, par contre, tout en n'admettant jamais un second personnage, est une pièce de théâtre, incompréhensible sans la présence d'une espèce de public.

Plus encore que la manière de présentation, le *sujet* ou, si vous voulez, l'*objet* de l'ouvrage littéraire se montre impropre à déterminer le genre littéraire. M. Petsch et bien d'autres l'ont prouvé avec une maîtrise que nous ne saurions égaler. L'ancien groupement des poèmes en poèmes d'amour, de guerre, politiques, etc., et qui n'a jamais révélé grand'chose, est tombé en désuétude, du moins comme principe de groupement des genres. Il y a des poésies lyriques qui ont pour sujet la

[1] Avant d'entrer en matière, qu'il nous soit permis, 1° de prier nos auditeurs, respectivement nos lecteurs, de considérer le résumé de cette communication (paru dans *Hélicon*, II[e] vol. 1[er] fasc.) comme lu et connu ; 2° d'entendre par «groupement», terme, hélas, équivoque, — la distinction d'un genre d'avec les autres, la répartition des groupes, et non l'action de former des groupes, — une analyse et non une synthèse. — Pourquoi parler de répartition? Mais uniquement pour séparer la lumière de l'obscurité, pour faire sortir du chaos ce qui autrement y resterait compris, confondu, — inexprimable, inaccessible. Loin de nous l'ambition aussi magnifique qu'inutile de former des classes, des familles de genres. Au lieu d'accoupler le genre *A* au genre *B*, nous préférerions montrer en quoi *A* peut différer de *B*, de *C* et de *X*, afin de prouver qu'il existe, qu'il a une individualité propre.

[2] *Vie de Rossini*, chap. XXXVIII.

guerre ou le soldat ; que le poète épique chante *arma virumque*, n'est ignoré de personne, et l'auteur tragique passe pour le spécialiste attitré de la lutte, très souvent sanglante. Quant à l'amour, quel genre, si lugubre soit-il, a le courage d'y renoncer? Et la nature?...

D'autres bases de division en groupes se sont révélées insuffisantes, telles la longueur ou la brièveté des ouvrages rangés sous telle ou telle rubrique[1], le tempérament statique ou dynamique, pycnique ou asthénique auquel ils correspondent,[2] etc.[3] Et le signe évident de l'échec de tous ces groupements, c'est la confusion non seulement de genres autonomes dans la pratique, mais des trois grands *groupes* de genres épique, lyrique et dramatique dont la distinction peut être ramenée à Aristote lui-même. M. R. Hartl, notamment, nous énumère les nombreuses variantes d'un classement en deux grands groupes seulement au lieu de trois, avec fusion ou rapprochement soit de la poésie lyrique et dramatique, soit du théâtre et de la poésie épique. Tous ceux qui ont tenté ces rapprochements ont réussi à les étayer de raisons plus ou moins solides et convaincantes, et n'ont point compris que la fusion de deux grands groupes de genres sur trois c'était le danger suprême pour la distinction des genres, l'avant-dernier pas qu'on pût encore risquer avant de tomber dans l'abîme.

Aussi n'est-ce pas ces trois groupes de genres auquel nous nous attaquerons ; ils peuvent être considérés comme les résultats philosophiques d'une tentative de grouper ce qui est d'ores et déjà séparé, réparti ; tandis que les genres proprement dits, tels que l'épopée ou la romance sont des moules réels, développés dans l'histoire, dont l'existence ne saurait être mise en doute et qui demandent à être séparés, c'est-à-dire distingués, caractérisés avant de pouvoir constituer des groupes rationnels.

La poétique moderne, qui en est à sa phase descriptive et analytique plutôt que synthétique et systématique, et qui opère, de nos jours, des mises au point plutôt que des codifications, semble pencher la balance vers une poétique *émotionnelle*, selon laquelle chaque genre serait caractérisé avant tout[4] par une nuance d'émotion ou une attitude psychique. Avant d'entrer dans la critique de ce principe, précisons ce que nous entendons par *émotion*. Ce n'est pas nécessairement un état d'âme et de nerfs signalé par une agitation et un mouvement violent des organes réceptifs, et nous ne croyons pas que *l'intensité* de cet état d'âme

[1] On y revient encore de temps en temps, notamment pour séparer la nouvelle du roman ; cependant la grande majorité des spécialistes cherchent ailleurs le principe de cette distinction.

[2] Selon Henning, le pycnicien est prédisposé à être objectif, réaliste, poète épique on romancier ; l'asthénique, à chérir la ballade, la tragédie, le drame, l'essai philosophique...

[3] Cf. encore les tentatives très intéressantes de M. L. Beriger de lier les genres (groupes de genres) à des manières de concevoir le monde et la destinée humaine. La nouvelle ne fleurissait-elle pas à des époques où on avait foi dans l'importance du sort de l'individu (Renaissance, XIXe siècle) ? (*Die literarische Wertung*, p. 95.) On se rappelle le mot fameux de Shelley : «in periods of the decay of social life, the drama sympathizes with that decay...»

[4] Et non exclusivement. Ce n'est qu'un aspect de l'existence des genres. Voir la conclusion de cet exposé.

entre pour beaucoup dans la caractéristique des genres, sauf peut-être pour la tragédie et la ballade. Si nous évitons la définition du mot qui, à en croire M. Paul Valéry, est une planche qui nous aide à passer, mais sur laquelle il serait dangereux de s'arrêter, — l'émotion en question est comme une charge électrique dont nous pouvons sentir l'effet s'il est assez fort, mais qui est encore là quand, trop faible pour être sentie, on n'en constate la présence que sur les modifications qu'elle cause dans le courant normal de notre âme. Tout en étant un enrichissement dynamique, l'émotion n'agit pas sur la détermination des genres comme un principe d'intensité : c'est sa nuance, non sa vigueur qui est en jeu. Il ne s'agit donc pas pour nous d'une poétique émotionaliste banale, inacceptable celle-là des esthéticiens anti-psychologues[1] ; mais d'un système de suggestions sur les relations nécessaires de chacun des genres littéraires avec une attitude émotionnelle simple ou complexe. Parmi ces émotions il y aura, par conséquent, de vraies émotions ou sentiments indubitables comme la terreur ou la tristesse, mais il y aura aussi des émotions déclenchées par des moteurs intellectuels, philosophiques mêmes, comme le désir de la connaissance de la vie et de l'élargissement de l'existence dans un certain sens, propres au roman pur.

On est généralement d'accord que le principe émotionnel doit être appliqué au groupe de genres qu'on résume sous le nom de *poésie lyrique.* Cet accord s'explique, d'abord, par la tradition poétique, puisque les premiers échafaudeurs de systèmes préconisaient déjà un groupement basé sur la qualité des sentiments que tel genre lyrique avait à inspirer ou dont il s'inspirait. En mettant de côté ici, pour le moment, l'évolution historique des définitions, tâchons d'établir une correspondance entre genres et attitudes sentimentales, qui puisse réunir la plupart des suffrages des théoriciens anciens et modernes. Les *élégies* qu'on a écrites depuis plus de deux mille ans ne sauraient être réduites qu'à un seul nominateur commun à toutes : c'est qu'elles expriment la tristesse ou tout au moins la langueur, la mélancolie, le désir nostalgique. Ni les sujets qui sont trop variés, ni la forme[2] ne peuvent servir à ranger les pièces de vers appelées élégies. Et l'on sait à quel point la notion de l'élégie est liée, surtout depuis Lamartine, à une *attitude*, c'est à dire à un état d'âme et d'esprit relativement durable, continu, souligné encore par une attitude extérieure, un cadre, un *rôle*. . . L'*ode*, par contre, fut toujours le genre littéraire réservé à un sentiment plein d'élan, d'enthousiasme positif ou négatif, c'est-à-dire gonflé d'espoir ou d'indignation «sacrée», relevé par un langage pathétique et par une fièvre de l'inspiration appelée «furor vaticus». . . L'un d'un mouvement lent et d'une ondulation douce, l'autre d'un mouvement majestueux et véhément à la fois.

[1] Cf., par contre, l'attitude des négateurs d'une esthétique autonome, notamment Richards : *Principles of Literary Criticism* (London, Kegan Paul, 1929, 2e éd.), chap. II et suiv., et surtout p. 23.

[2] Nous n'ignorons pas que dans certaines poétiques traditionalistes, l'élégie est liée à une forme non-strophique. Cependant, depuis 1860 au moins, la plupart des auteurs de poétiques ont abandonné cette distinction (pratiquée surtout par opposition à l'*ode*, strophique par définition), puisque les poètes romantiques et leurs successeurs ont brillamment renouvelé ces deux genres sans tenir beaucoup de compte de leur présentation en vers.

Il est plus difficile de trouver une correspondance sentimentale unique à la *chanson*. Cependant, la chanson «classique»,[1] rafraîchie par le *lied* et confondue avec lui, c'est l'expression d'une émotion très simple, d'une *unité* d'émotion, soit qu'elle nous paraisse simple par naïveté, c'est-à-dire pauvreté relative et sympathique ; soit qu'elle condense en un mouvement unique, plein de profonde signification, une suite ou une liaison d'émotions plus riches.

Le second groupe traditionnel qu'il est aisé de mettre en relations avec des émotions très homogènes et très intenses même, c'est celui des genres dramatiques. Aristote nous avertit déjà que l'auteur tragique existe surtout pour exciter la pitié et la terreur. Après Corneille, il faudrait ajouter : ...et l'admiration. Nous nous inscrivons en faux, dès maintenant, contre l'admission littérale de ces commandements suprêmes. La tragédie ne borne certainement pas là son activité et elle est beaucoup plus qu'une blanchisserie monstre à nettoyer et à repasser, par les machines de la *katharsis*, des âmes qui en ont besoin. Cependant en vain parcourrions-nous des centaines de théories sur la tragédie, anciennes et récentes, pour y chercher autre chose que la fonction psychologique et thérapeutique de ce grand genre. Et s'il convient d'élargir un peu la poétique aristotélique à cet égard, voici ce que les théoriciens qui sont venus après lui, y ont ajouté :

la participation de l'auteur et du spectateur au sort «tragique» d'un protagoniste conscient de sa destinée et acceptant la lutte contre la destinée, excite dans leur âme non seulement de la *compassion*, mais de la *passion* dont l'intensité les élève et les purifie en quelque sorte ou, tout au moins, leur permet de vivre, pour quelques heures, d'une vie plus «dangereuse», plus intense, plus importante que la leur. Inutile de rappeller l'analogie des épreuves de football ou de la course de taureaux pour faire mesurer la véhémence et l'efficacité sentimentale d'une telle participation provisoire ;

la lutte contre les obstacles et les écluses (eaux mortes)[2], et le fait que les conditions de cette lutte deviennent plus graves par la concentration de l'action sur un laps de temps très court, font naître dans l'âme du spectateur des préoccupations, des angoisses, une terreur, mais aussi de la fermeté et du courage que nul autre genre littéraire ne saurait lui faire éprouver. L'action condensée et le caractère lancé tout entier dans la lutte révélatrice font de la tragédie et du drame qui en est le remplaçant, un bain bienfaisant de haute humanité. Et inutile de dire que nous entendons par là autre chose qu'un effet moral dans le sens plus étroit de ce mot : tout le *plaisir* esthétique de la tragédie est déterminé par ce bain d'humanité. La composition classique de la tragédie qu'on a découverte de si bonne heure et qu'on n'a guère voulu modifier depuis, travaille pour la régularité et pour la transparence de ce match livré entre l'homme et son sort, tout aussi bien que la forme le plus

[1] C'est à dire correspondant le plus exactement possible à la définition adoptée et propagée par la poétique scolaire.

[2] Tel spécialiste tient à faire cette distinction et en déduit deux types d'action tragique.

souvent *liée* de la pièce contribue à souligner encore la signification universelle, idéale de l'action particulière.

Ce qu'il y avait de moins net, jusqu'à ces derniers temps, c'était le rôle de la poésie *épique* dans tout ce groupement d'après les motifs émotionnels. Tout récemment, un ouvrage magistral de M. Robert Petsch a élevé le code, si plein d'inconséquences et de sottises, de la poésie épique, à la hauteur où la perspective nécessaire lui permet enfin d'être comprise selon sa valeur humaine.

Dans l'épopée comme dans la tragédie, grands genres rivaux et si rarement réalisés dans toute leur plénitude, il y a une action et des héros. Cependant, la différence n'en reste pas moins évidente, et elle se révèle encore sur le plan émotionnel ou, plus proprement, psychologique. Née du besoin de raconter, respectivement d'écouter un récit, la poésie épique fait savourer la connaissance du monde par l'homme et la signification profonde, idéale encore, d'un événement raconté pour tous les événements qui peuvent nous arriver. C'est un plaisir moins bouleversant, moins concentré peut-être que celui causé par le drame ; mais c'est un plaisir profond et dont l'effet n'est pas moins durable que celui des luttes suprêmes du héros tragique. Une des préoccupations les plus passionnantes de l'âme humaine ne consiste-t-elle pas à saisir le sens du *temps*, symbolisé ou rendu possible par la suite des événements, et tout récit épique qu'est-il autre chose, en dernière analyse, qu'une tentative de déchiffrer ce symbole, d'aller à la recherche de ce temps toujours perdu et toujours reconquis? L'influence salutaire de Dilthey et de M. Bergson sur toute théorie nouvelle du récit est capitale ; mais c'est à M. Petsch que revient le mérite d'avoir révélé sans obscurité et sans lacunes les ressorts psychiques du récit d'événements : l'émotion du temps, en général ; l'émotion du lieu ou, tout au moins, du *milieu*, le romancier étant le spécialiste attitré des relations du milieu et de son centre humain ; le plaisir causé par le temps retrouvé et élargi ; l'application de la suite d'événements contenue et ordonnée dans le récit à tous les événements et à l'existence humaine entière ; enfin, le plaisir profond de la contemplation qui est, à en croire M. Petsch, l'attitude par excellence du poète épique.[1] Mais brisons là : il faut lire son livre pour se convaincre de l'importance et de la richesse sentimentale, émotionnelle d'un groupe de genres qui passait pour *objectif* et par cela même aride. Il a fait pour la psychologie de la poésie épique autant que Joseph Bédier avait fait pour l'histoire de la poésie épique.

M. Petsch suit une tradition linguistique qui entend par «épique» tout ce qui a rapport au récit. Pour lui épopée et ballade, roman et nouvelle s'expliquent par la même région de sources. Tout en acceptant pour ce qui concerne l'interprétation psychologique du *récit*, resp. de l'*événement*, cette unité d'origine, nous sommes obligés de rester fidèles à notre méthode et de ne pas perdre de vue les genres réels qui ajoutent à cette atmosphère émotionnelle leur apport, c'est à dire leur «source» particulière.

[1] Quant à ce dernier, la poésie épique doit le partager, tout au moins avec l'élégie lamartinienne ou parnassienne. En général, l'émotion épique n'est pas plus autonome, plus isolée, plus absolue que toute autre émotion.

L'*épopée* vraie, qu'elle soit issue de cantilènes ou de sagas primitives ou non, a deux caractéristiques qui sautent aux yeux : sa longueur qui demande une construction dûment mûrie ; et ce ton majestueux et religieux qui est le ton épique proprement dit, et qui découle de cette exigence très ancienne selon laquelle le héros épique doit être le champion de sa nation ou d'une grande cause de portée universelle. Laissons de côté la première caractéristique, d'autant plus que dans l'épopée moderne, elle est en harmonie intime avec la seconde, beaucoup plus importante. Or quand on lit une épopée *vraie*, c'est à dire qui est lisible et qui ne manque pas son effet, et qu'on la compare à une épopée livresque qui n'a d'épique que le nom, la seule différence entre elles, c'est que la première nous donne une émotion en nous communiquant quelque chose de l'émotion qui l'avait produite. Et il se trouve alors, si nous répétons assez souvent cette expérience qui n'est pas aisée, qu'il ne suffit pas que l'épopée soit consacrée à la propagation d'une grande cause (à ce prix-là la *Henriade* de Voltaire ne serait pas lettre morte), mais qu'elle soit l'expression (que ce mot est faible!) de l'émotion que nous cause la pensée de nos aïeux, de nos arrière-grands-pères dont le sang coule dans nos veines et dont les exploits et les sacrifices ne peuvent nous être indifférents. C'est pourquoi les épopées dont l'auteur est à même de chanter ses propres ancêtres personnels comme Nicolas Zrinyi, se trouvent dans une situation tout particulièrement favorable et arrivent à réaliser, à une époque où il se fait rare, ce *merveilleux* épique qui fut l'écueil de tant d'épopées modernes. Le recueillement pieux et ému que fait naître dans l'âme de l'auteur et du lecteur ou auditeur, la pensée qu'ils sont les derniers chaînons d'une chaîne sacrée, donne à l'épopée et souvent au roman dit «épique», une élévation religieuse que les autres genres dits épiques n'ont pas.

La *légende* qui est, selon son acception internationale, une saga ou un mythe se nourrissant du sol de la religion actuelle, a un chemin plus droit encore au sanctuaire ; mais qui n'inspire souvent pas une émotion aussi forte que l'épopée qui y arrive par des chemins plus secrets, des méandres plus tortueux et qui, par cela même, font battre le cœur plus fort.

La *ballade* dont nous aurons le plaisir de suivre l'analyse historique entreprise par le fin spécialiste qu'est M. Zolnai, correspond au besoin psychique de l'horreur plus ou moins sacrée[1], horreur non entièrement synonyme de tension extrême et bouleversante, mais aussi un moyen d'éclairer par un vrai éclair tragique les profondeurs de l'instinct et de la destinée.

Ce genre littéraire en apparence si facile à expliquer du point de vue psychologique ou psycho-pathologique, prouve dès l'abord l'extrême rareté des explications simples. Il n'y a pas jusqu'au roman policier qui ne doive être ramené à plus d'une source psychique, à plus d'un besoin spirituel.[2] Rappelons à titre d'exemple que, d'une part, c'est le genre littéraire horripilant par excellence, mais d'autre part, comme l'a prouvé

[1] Jusqu'à ses liens avec les superstitions psychologiquement explicables.
[2] *Der Mann, der mit der Fähre kam,* roman de Sven Elvestad, et telle *Schicksalstragödie.*

M. Régis Messac,[1] ses phases de floraison coïncident avec les périodes de l'évolution des sciences mathématiques, physiques et naturelles: c'est le genre de l'énigme résolue, la pierre de touche de la curiosité humaine, c'est-à-dire de la velléité d'extension intellectuelle.

Inutile de refaire et même de résumer ce que M. Petsch dit du *conte de fées*, dû au désir de nous créer un monde imaginaire libre comme un rêve et où des puissances surhumaines assurent l'accomplissement de tous les vœux légitimes, en rabattant tous les obstacles tant sociaux que moraux susceptibles de s'opposer à nous.

Sans nous attarder à mettre des étiquettes psychologiques à tous les genres mineurs de la poésie épique, arrêtons-nous un moment au *roman*. Ce qui le distingue le plus décidément de l'épopée, respectivement du conte en vers, ce n'est pas seulement la forme en prose et en vers, mais la liberté beaucoup plus grande de ces genres en prose. Liberté qui peut dégénérer, le cas échéant, en libertinage... Abstraction faite de romans essentiellement épiques (dans le sens mythico-romantique) et des nouvelles qui sont comme des tragédies de serre chaude, le roman «pur» et la nouvelle typique contentent plus qu'aucun autre genre le désir très humain de connaître des *milieux* qu'on ignore, des hommes et des existences qu'on ne connaît pas assez, et d'élargir, approfondir, rendre plus significative par là sa propre vie. C'est l'émotion des aventures rêvées, des grands voyages exotiques, des découvertes inespérées qui amène le public le plus varié au roman et à sa petite sœur qui se distingue de lui, nous ne l'oublions pas, par sa longueur et par tout ce qui en découle. Allégé du fardeau de toutes les règles anciennes, de tout le bagage vieillot d'une autorité traditionnelle, le roman est le voyage spirituel, l'aventure intellectuelle, habillé d'un costume de voyage *omnibus* et muni d'une désinvolture apparente qui l'autorise à tout...

Et la poésie didactique, cette poésie à peine poétique? Mais son renouveau sous la forme de la poésie «intellectuelle» de nos jours facilitera beaucoup notre tâche.[2] Même en faisant abstraction de la *fable* dont les origines se perdent dans la magie, toujours pleine d'émotions, et dont les masques plus ou moins transparents agissent comme un courant électrique alternatif, on doit reconnaître à la poésie didactique le même intérêt moral qui fait l'attrait éternel de la grande comédie, bien qu'à un degré très inférieur à l'art comique. Tout enseignement exposé avec art, sous une forme arrondie, avec une structure qui plaît et qui reste, contente un peu le désir le plus humain de «jeter l'ancre un seul jour». Pêcher dans le fleuve courant des événements et des idées qui en sont comme la règle et l'éclaircissement, cause une joie d'autant plus vive que nous sentons parfois avec trop de mélancolie la fuite du temps étranger et étrange, qui nous entraîne sans nous dire pourquoi. Et c'est même la limite inférieure de la poésie didactique, la limite qu'elle doit dépasser si elle veut s'appeler poésie, que sa faculté de nous toucher,

[1] *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique.* Paris, H. Champion, 1929.

[2] Nous ne pensons ici qu'à une vraie *poésie* tirant des émotions nouvelles de plaisirs et d'épreuves de l'intellectuel, — et non à des vers se chargeant à tort du fardeau d'idées philosophiques ou scientifiques.

de nous émouvoir par des idées latentes qui servent de base aux idées qu'elle exprime.

Quant à la *comédie*, c'est encore un genre littéraire que ses commentateurs ont entouré, paré, fioriturè d'une poésie sentimentale de leur façon, en invitant les gens à ne pas croire à la gaieté de Molière, à chercher au fond de ses bouffonneries des souffrances déguisées, refoulées, — à considérer le rire comme la crécelle des lépreux de l'humanité qui doivent signaler aux gens sains d'esprit leur présence contagieuse, etc. Il y a du vrai dans tout cela, autant que dans la théorie de M. Bergson qui donne à la comédie et au comique un rôle aussi élevé d'idéalisation et de généralisation que d'autres attribuent à la tragédie et au tragique. Ajoutons, cependant, deux sources psychiques de l'attachement du spectateur à tout ce qui est comique. C'est d'abord quelque chose de semblable au plaisir d'écouter un conte de fées : c'est un monde sans danger, où rien ne tire à conséquence et où les faux pas n'entraînent la mort de personne. D'autre part, tout ce qui est comique peut satisfaire notre besoin de connaître, c'est la poésie du revers de la médaille, — mais connaissance plaisante et revers qui nous permet de croire à l'envers, c'est-à-dire à notre supériorité, — sans nous sentir des sots. On nous y montre des caractères peu héroïques, on souligne des traits très semblables à tout ce que nous désapprouvons en nous-mêmes, mais cela en nous permettant de ne pas nous identifier complètement avec les personnages qui en sont les porteurs ridicules.

A mesure qu'on s'éloigne de la poésie lyrique et tragique, les émotions que le lecteur cherche dans l'œuvre littéraire se trouvent être plus complexes et moins évidentes. Ce n'est pas que les recherches sur les genres épiques, par exemple, ne soient pas poussées d'ores et déjà bien avant ; mais elles sont loin d'avoir pénétré dans l'opinion publique, ce *consensus gentium* si important nourri de préceptes poétiques surannés autant que grossiers.[1]

Cependant cet exposé où nous avons tâché de rendre compte des principales tentatives de nos confrères sans les faire passer sous le joug d'une systématisation outrée, n'a pas pu ni voulu cacher les imperfections de tout système tendant à tracer des limites absolues. Bien au contraire, s'il est permis de représenter par des dessins géométriques l'insaisissable réalité spirituelle, on fera bien de se figurer le monde des genres littéraires comme une série de cercles plus ou moins importants dont les aires se couvrent en grande partie, ne laissant d'absolument libres que les parties centrales de chacun d'entre eux. La ballade idéale, ce serait le centre idéal (géométrique) des ballades les plus carac-

[1] Aussi faudrait-il disposer de beaucoup plus de place pour soumettre à une critique approfondie ces complexes qui gagnent à être éclairés de tous côtés. Dans la série d'études que nous nous proposons de consacrer aux genres littéraires, nous aurons l'occasion de remplacer les généralités par les détails, en nous rappelant la judicieuse parole de L. A. Richards (*Principles of Literary Criticism*, London, 1926, chap. VIII) : «The artist is an expert in the 'minute particulars' and *qua* artist pays little or no attention to generalizations.» On peut se le tenir pour dit sans être artiste autrement que par une très humble et très lointaine affinité élective.

téristiques, ou le centre de nos idées divergentes, à ce Congrès et ailleurs, sur l'essence de la ballade. Sa surface serait en partie commune avec celles de la romance, de la légende, de la tragédie, etc. Une fois basé sur l'émotion, état d'âme qui ne favorise pas les jugements tranchants et les théories absolues, le classement des genres n'aurait plus rien de pédantesque ; la fusion partielle de groupes entiers de genres (groupes non apparentés selon l'ancienne poétique!) assurerait à la conception des genres littéraires le maximum de flexibilité et de vitalité.

Le public et la critique ne se lassent pas de chercher l'émotion (cette fois-ci presque identique à *Stimmung)* qui, à leur sentiment, décide de l'appartenance de l'ouvrage à tel ou tel genre. Il y eut une époque où la forme fixe la plus connue peut-être, le *sonnet*, courait le risque d'être élevé en genre littéraire, notamment à l'époque où son principal maître moderne, J.-M. de Heredia a inventé le sonnet «à horizon ouvert» et où ses commentateurs s'évertuaient à mettre en valeur ce changement dans la structure intérieure du sonnet. *Fermé* par la tendance de sa forme (tendance descendante ; — il glisse un peu plus rapidement qu'il n'avait monté, vers sa fin qui est un couronnement et un but), l'ancien sonnet a dû le céder, pour un certain temps, au sonnet qui semble une montée ininterrompue avec perspective finale du haut du sommet... Ce qui reste immuable ou peu s'en faut, c'est le sonnet, forme fixe, permettant et inspirant des solutions psychologiques, des «contenus» variés.

Tout ce que nous venons de dire, n'est qu'une esquisse ou, plus encore, une première reconnaissance du terrain. Nos jalons n'ont d'autre prétention que de montrer : voilà des jalons, on peut en placer. Nous nous sommes abstenus de descendre dans les bas-fonds plus obscurs, mais plus tentants de l'émotionalisme et nous n'avons pas cité tout ce que de grands spécialistes reconnus ont dit de «la volonté de pouvoir» de Nietzsche, de «la poussée à la mort» *(Todestrieb)*, de la «magie du langage», de la «réalité du second degré», etc. etc., de tout ce qui pourrait réduire nos recherches à un système moderne et infiniment attrayant du merveilleux ou du surnaturel dans la création et dans la jouissance littéraire. En somme, nous pouvions y renoncer pour deux raisons principales : 1° parce que peu de chose suffit déjà pour prouver notre thèse au positif et au négatif,[1] et 2° parce que nous sommes en train de préparer une étude sur le merveilleux.[2]

Il nous semble presque superflu de dire encore après tout cela: *a)* qu'une émotion ou un complexe d'émotions ne suffit pas à caractériser un genre sans l'intervention d'autres facteurs caractéristiques qu'une existence, plus ou moins longue, des circonstances historiques ont développés et que souvent nous trouvons à l'origine même du genre en question. La tradition qui lui a fait adopter telle forme, ou qui lui a octroyé telle charte souvent compliquée, est une source aussi importante que

[1] C'est-à-dire qu'on peut tenter la distinction des genres sur la base psychologique, et qu'on n'en peut guère tenter une sur d'autres bases.

[2] *A csodás elem* (Le merveilleux), dans «Debreceni Szemle», 1939. Traduction française en préparation.

puissante de la conservation et de la caractéristique du genre; *b)* qu'il ne suffirait certes pas de donner au poète telle attitude sentimentale, telle émotion simple ou compliquée pour lui faire écrire une élégie et rien d'autre chose qu'une élégie. Mais *a)* de tous les ressorts qui assurent au mécanisme du genre son élasticité, sa jeunesse résistante, c'est l'émotion caractéristique qui reste encore la plus efficace; et *b)* il est probable que si nous procurons au poète d'autres attitudes sentimentales que celle qui appartient à l'élégie, l'idée ne lui viendra jamais d'écrire une élégie, et il «tombera» dans un autre genre.

Nous ne saurions assez répéter que dans tout ce que nous venons d'exposer, il ne s'agit pas nécessairement des sources d'émotion *qui ont fait naître* les genres littéraires. L'histoire, sans laquelle la psychologie marcherait d'échec en échec, nous dira qu'il y a tel genre qui est né de nécessités cultuelles, politiques ou techniques, etc. Mais ces nuances n'en contribuent pas moins *maintenant* où les raisons génétiques de l'existence de ces genres ne sont plus d'actualité, à leur donner une raison d'être puissante et continue. C'est *maintenant* que nous groupons nos genres, c'est donc l'emploi *actuel* des moules que nous devons consulter pour connaître la principale fonction de chacun d'entre eux.

Dans cette restriction, il y a en germe: 1° notre réponse à la question à savoir si l'émotion inspiratrice et l'émotion inspirée sont toujours identiques. Non certes, car le poète a des émotions souvent très particulières, découlant du fait même de la création, émotions que le lecteur, le spectateur, ne soupçonnent même pas. Ce qui n'empêche pas que la connaissance de plus en plus générale des «aspirations» de tel ou tel genre ne contribue à assurer sinon le parallélisme, du moins l'harmonie complexe des deux facteurs inégaux de la vie littéraire: l'émotion de l'auteur et celle du lecteur.[1]

2° La reconnaissance très nette de notre tâche dans ce domaine de l'histoire littéraire générale: étudier *l'histoire* des genres pour établir les conditions de leur genèse, mais aussi les fonctions que les circonstances et les besoins supérieurs de l'homme leur ont peu à peu assignées; et pour permettre de déterminer dans chacun d'eux et dans leurs groupes, les velléités supra-historiques ou ahistoriques qui font de la littérature un moyen béni, douloureux et sublime de satisfaction et d'élévation.

M. **Fuchs** (Paris): Le sonnet est une forme fixe et non un genre.

M. **Folkierski** fait remarquer qu'un génie aussi puissant que Dante est pour ainsi dire obsédé de la distinction des genres.

H. Cysarz: Der bewunderungswürdig vielseitige Eröffnungsvortrag, der die beherrschendsten Blickfelder unseres Gegenstands aufschließt, stellt uns mit

[1] Si l'artiste a besoin du genre comme cadre ou comme modèle (question qui mérite d'être discutée), le public en a besoin beaucoup plus que lui. Et ce qu'il exige de la littérature, c'est sa gamme d'émotions telle que la tradition et le génie ont pu la réaliser dans leur éternelle lutte si féconde. Il ne consentirait jamais à voir cette gamme appauvrie, rétrécie, plus monotone, moins humaine. Le reste des «règles», il l'accepte en haussant les épaules. Il est bon enfant, il va peut-être même jusqu'à discuter les «lois» de l'épopée, de la tragédie, du roman. Mais il tient à l'essentiel avec toute la force de ses instincts.

jedem seiner Bescheide zugleich eine neue Frage und Aufgabe. Und dieses Widerspiel von Antwort und Frage scheint mir zunächst um drei Problem-Achsen zu kreisen.

Zum Ersten : Bedeuten die Gattungen individuelle oder generelle Gebilde? Ist der individuelle Gehalt eine Fehlerquelle? Oder ist der Begriff der Gattung auf dieses Element gegründet, wenigstens mitgegründet? Ist demgemäß die Gattung immer auch ein historischer, ein besonderlich-geschehentlicher Komplex?

Zum Zweiten (und auf diesen Angelpunkt hat schon die Einleitung des Herrn Präsidenten Folkierski verwiesen) : Erschöpft die Gattungsbildung das Gesamt des Schrifttums? Mag sein, daß jede Sichtung unvollständig bleibe und jeder Tag neue Ergänzungen verlange — gibt es indessen allüberall gattungsstrebige Literatur? Oder macht das gattungsmäßige Schrifttum nur jenen künstlerischen Kern der Literatur aus, den wir die Dichtung nennen? Gibt es demnach nur Dichtungsgattungen? Oder auch Schrifttumsgattungen von umfassender Art? Und sind die außerdichterischen Gattungen von anderem Bau als die dichterischen? Oder gibt es etwa gar Formen, die der Gattung nach unentschieden sind, vor-gattungsmäßige Formen, gattungsfremd nicht nur gattungsfeindlich?

Und am Ende : In welchem Maß haben die Gattungen werkhafte, objektive, in welchem Maß seelische, subjektive, vielleicht transzendentale Wurzeln? Ist Gattung ein Mal des Geschaffenen oder des Schaffens? Im zweiten Fall beruhten die Gattungsgesetze vorzüglich auf den Notwendigkeiten der Gattung-Bildung. Wo läge alsdann die Ebene, in der die Entstehungsnotwendigkeiten zur Einheit zusammenlaufen ? Sie müßte so tief liegen, daß die gattungsmäßige Bündigung weder in die stilistischen Kategorieen noch in den anthropologischen Typus des Ausdrucks überhaupt zurückfiele. Vielleicht böte sich hier ein Mittel dar, Dichtung a limine von Nichtdichtung, Nochnichtdichtung zu unterscheiden.

Diese Fragen und Erwägungen werden vielleicht noch häufig wiederkehren. Schon darum wüßte ich Herrn Hankiss Dank, wenn er die in seinen eindrucksvollen Darlegungen enthaltene Stellungnahme noch einmal grundsätzlich zu unterstreichen bereit wäre.

M. **Hankiss** remercie ses interpellateurs de lui avoir donné l'occasion d'insister sur tel ou tel point de son exposé. Il est d'accord avec tous ceux qui ont pris la défense des formes fixes ; il connaît très bien la règle antique qui tente de séparer l'ode et l'élégie sur la base de la forme. Cependant il trouve la pratique des grands élégiaques du XIXe siècle (romantiques, parnassiens) et des restaurateurs de l'ode, de Victor Hugo à Jules Romains et à Paul Claudel, plus concluante que celle des imitateurs, bien pâlis aujourd'hui, des poètes latins. On parle du «souffle» de l'ode, on la sépare avec bien de la peine de l'enthousiasme patriotique ou religieux: qui se rappellerait, de plus, qu'elle est liée à autre chose encore que cet enthousiasme, à la strophe par exemple? Et nous parlons ici de toutes les littératures. Or même dans la littérature française cette distinction semble tout à fait secondaire et tombée en désuétude ; dans beaucoup d'autres littératures elle n'est jamais entrée. En se pénétrant de poétique latine, beaucoup de critiques du XVIe au XXe siècle n'ont pas remarqué qu'une telle règle existait à côté de règles bien plus essentielles.

Quant au sonnet, il n'a rien à ajouter à son exposé. Pour lui, comme pour M. Fuchs, le sonnet est une forme fixe et non un genre littéraire. Mais il est curieux de voir comment la critique, s'autorisant d'un beau succès, est tentée de transporter les facteurs autres que formels dans le système intérieur d'une forme fixe.

Les philosophes et les métaphysiciens ont beau jeu. Il leur est aisé d'adopter des formules optimistes et un peu légères telles que, entre bien d'autres, celle de Schelling qui considère la foi au caractère typique des genres comme un postulat de l'histoire littéraire et *l'harmonie organique entre forme extérieure et intérieure* comme naturelle et inévitable.[1]

Der Vortragende dankt Herrn Professor Cysarz für seine Anerkennung.

[1] „Der Glaube an den typischen Charakter der Gattungen ist ein literarhistorischer Postulat. Man kann nicht anders als einen organischen Zusammenhang zwischen innerer und äusserer Form annehmen." Goethe, pour sa part, les appelle „echte Naturformen". Cit. p. L. Beriger : *Die literarische Wertung*, p. 89 et suiv.

Das Grundproblem des Kongresses reizt derart zu vielseitigen Aussprachen, daß es nicht unser Verdienst ist, wenn wir mitgerissen werden.

Was nun seine drei Fragen betrifft, — drei glänzend herausgefundene „Problem-Achsen“, welche wir im ganzen Laufe unserer Verhandlungen vor Augen zu halten haben werden, wie Gefangene die scharf gezeichneten, pfeilförmigen Sonnenstrahlen, die in ihre Zelle dringen :

1. Fühlt Vortragender keinen Gegensatz zwischen beiden Auffassungen des Gattungswesens. Die Gattung wurzelt als Desideratum, als bestmögliche Befriedigung eines tief menschlichen Bedürfnisses, im Generellen. Aber sie wird erst durch den Wandel, im individuellen Geschehen zu einer Wirklichkeit. Gattung ist gleich Rasse : eine in der geschichtlichen Entwickelung Bestätigung und Form gewonnene lebensfähige, zukunftsträchtige Möglichkeit, eine unter vielen anderen, noch nicht erprobten oder weniger versprechenden.

2. Definieren wir die Gattung so bescheiden, so kann sich unserer Erachtung nach selbstredend auch außerhalb der bisher beobachteten Gattungen literarisches Leben entfalten. Andrerseits besteht demnach bei dieser den schöpferischen Kräften gerechten Auffassung keine Gefahr, wenn wir überall (auch im Nicht-Dichterischen) mit zusammenfließenden Gattungen rechnen. Darüber aber hat sich Vortragender schon ausgesprochen.

3. Gattung ist „Mal“, Wesenszug, Kriterium des Geschaffenen, aber auch des Schaffens, ja sogar des Empfangens und der Übernahme des Geschaffenen, welche auch zu weiterem Schaffen anspornen. Es war aber nicht die Aufgabe des Vortragenden, hier über psychologisch-ästhetische Erwägungen hinauszukommen, da auf die Notwendigkeiten der Gattung-Bildung ja andere Vortragende zurückkommen werden. Doch erlaubt er sich zu äußern, daß für den schöpferischen Genius die Notwendigkeit der Gattung-Bildung darin besteht, daß er ein *Ganzes*, in sich Individuelles und Harmonisches schaffen will und auch schafft, denn dieses Gefühl des inneren Gesetzes (*Ganzheit*, *Vollkommenheit* im individuellen Sinne) leitet, zwingt und beseelt ihn. Und was anderes ist Gattung, als solch ein Ganzes, Organisches, Rundes? — aber in bescheidenerem Maße, auch kleineren Geistern zugänglich, — das Rheingold des Genies in Wechselmünze... Im Schaffen kommt die Gattung auch durch ihre psychologische Nötigung zur Geltung (s. den Vortrag) ; sie ist objektiv und subjektiv zugleich. Und braucht man sie nicht, so ist die Gattung kein Zwang, sie erweist aber bedeutungsvolle Hilfe in den Zweifeln des schöpferischen Aktes, wo man ihrer bedarf. Sie ist, wie alles, was in unserem Leben dauernd wirkt, zugleich Idee und Wirklichkeit, transzendierend und in Realität befangen, seelisch und werkhaft. Im hier auszubrechen drohenden Kampf der „Nominalisten“ und „Realisten“ aber wäre vielleicht eine waghalsig-ideale Neutralität nicht zu verschmähen, welche beide Extreme gleichgültig bejahend den Kampf als unfruchtbar und belanglos von sich weisen würde.

M. GUSTAVE COHEN
(Sorbonne)

L'ORIGINE MÉDIÉVALE DES GENRES LITTÉRAIRES MODERNES

C'est pour moi une joie particulière de prendre la parole dans cette grande ville de Lyon, en mon alma mater universitaire, dans cette métropole littéraire qu'illustrèrent, au XVI[e] siècle, Maurice Scève et Louise Labbé, où Rabelais fut médecin de l'Hôtel-Dieu et où il devait faire paraître, en 1532, son *Pantagruel*, en 1534, son *Gargantua ;* où Etienne Dolet fut imprimeur, rue Mercière, *à la Doulouère d'or;* où le théâtre comique connut, surtout vers 1540, une si singulière fortune.

Confluent des deux civilisations italienne et française, qui, quoiqu'on

puisse dire ou faire, restent complémentaires comme les couleurs d'un prisme, cette cité apparaît comme désignée d'avance à un Congrès de littérature comparée.

J'ajoute cette satisfaction de me trouver en face d'un aréopage d'historiens et de maîtres, appartenant à tant de nations différentes et dont la présence atteste que c'est nous qui, en tant qu'historiens d'art et manieurs de pensées, représentons les valeurs essentielles, les «vraies richesses», qui ne se dévaluent point, les forces indéfinies que nous sommes toujours prêts à mettre en commun.

S'il est une vérité en effet qui ressort de nos études, c'est l'impossibilité pour une littérature de se développer seule en vase clos, *il n'y a pas d'économie littéraire fermée*, sans échanges. Nous confessons que nous sommes incapables de parvenir tout seuls à notre plein développement ; la Société des Nations littéraires de l'Europe a précédé l'autre, celle à laquelle, contre vents et marées, nous continuons à aspirer.

La seconde vérité de l'histoire littéraire la plus générale que j'aperçoive est celle de la *continuité*, en faveur de laquelle, je veux, cette fois encore, rompre une lance.

Il est entendu, une fois pour toutes, qu'au Congrès d'Histoire littéraire, on ne peut invoquer le Moyen-Age[1]; je ne sais si ma présence agit comme catalyseur, mais j'ai pu constater qu'on n'en a jamais tant parlé qu'à Amsterdam, en 1935 et, cette fois, outre la présente communication, celle de R. Lebègue doit être consacrée aux Mystères ; il est vrai que c'est à leur survivance.

C'est aussi d'ailleurs sous ce biais favorable et astucieux de la survivance des genres que j'ai été autorisé par notre dévoué vice-président Van Tieghem et par mon ami Hankiss à faire inscrire la mienne.

Cette question des genres est d'ailleurs, si j'ose dire, formidablement médiévale, car, posée dans sa généralité, elle ressortit à la célèbre Querelle des Universaux, qui remua le XII[e] comme le XIII[e], le XIV[e] comme le XV[e], et qui n'est d'ailleurs nullement vaine ni uniquement verbale. Il s'agit en effet d'examiner si le genre est antérieur à l'individu, et plus particulièrement si le genre littéraire est extérieur et supérieur aux individus qui s'en emparent. Or, presque toujours on trouvera que le génie créateur ne s'applique guère à la création des genres non plus que des thèmes, mais à leur traitement en une forme nouvelle dans le cadre d'un genre déjà existant. Ni Corneille ni Racine ne créent la tragédie, non plus que Molière la comédie,[2] tout au plus en varient-ils la formule au gré de leur tempérament, de leur fantaisie et de leurs besoins.

Comme en architecture, en peinture, en musique, le Moyen-Age a été un prodigieux créateur de formes[3] et de genres, de modes et de rythmes, dont l'Age moderne a hérité avec une ingratitude qui n'est point rare chez les légataires, attribuant tout mérite aux Anciens, dont il n'était souvent que le successeur indirect.

[1] Ceci n'est plus exact, me fait observer notre secrétaire, Hankiss, depuis le Congrès d'Amsterdam.

[2] Voir à ce sujet la communication de Kohler de Berne.

[3] Je rappelle à ce propos le beau livre de H. Focillon sur la *Vie des formes*.

J'entends bien qu'il y a, notamment entre l'art littéraire des XI[e], XII[e] siècles et de la première moitié du XIII[e] siècle, et le temps moderne une différence notable qui réside dans l'importance qu'a revêtue alors la transmission orale, mais il ne faut pas l'exagérer, car d'une part le théâtre est resté un art surtout oral, et l'éloquence a connu aussi au XVII[e] siècle un singulier développement. Ces deux genres (le premier surtout), le Moyen-Age les a pratiqués, mais il y ajoute, dans ce même domaine, la Chanson de Geste (le premier des deux termes est déjà caractéristique), le Fabliau, la Poésie lyrique chantée, la Chantefable et même la Chronique, telle celle de Villehardouin, Robert de Clari, Joinville, d'abord dictée par l'auteur, et destinée à être ensuite lue ou récitée. Mais il convient de préciser que tous ces genres oraux ont d'abord été conçus par un auteur à loisir et écrits ou dictés par lui. Nous n'acceptons plus, surtout depuis Bédier, les conceptions romantiques et schlegeliennes de l'âme populaire anonyme composant et chantant, tel l'oiseau sur la branche.

Remarquons ensuite que les genres en question n'ont été connus des Modernes que dans la mesure où ils ont été écrits et transmis par les manuscrits,[1] ce qui nous ramène à des conditions sensiblement identiques à celles de la production moderne.

Quoi qu'il en soit, le genre dont la survivance moderne est la plus douteuse et la plus contestable est la Chanson de Geste, car dans la mesure où le XVI[e] et le XVII[e] ont composé des épopées plus ou moins heureuses ou plus ou moins manquées, c'est *l'Énéide* de Virgile ou *la Pharsale* de Lucain ou la *Thébaïde* de Stace, qui leur servent de modèle; plus que *la Chanson de Roland* alors presque perdue, mais les personnages et les thèmes de la Chanson de Geste, empereurs divinisés ou falots, héros graves ou ridicules, combats singuliers et amours singulières sont recueillis et transmis par les romans en prose dont Georges Doutrepont achève l'histoire et dont l'authentique survivant au XVI[e] est *l'Amadis de Gaule*, délices encore de Madame de Sévigné. Georges de Scudéry et Gombault en sont tributaires, mais c'est surtout l'Arioste par son *Roland furieux* qui a préservé pour nous les héros et les thèmes de nos antiques chansons.[2]

Donc, en dépit des apparences, sur ce point, survivance, et la présence de mon collègue Ascoli, titulaire de la Chaire Victor Hugo en Sorbonne, m'incite à ne pas oublier la *Légende des Siècles*, où se retrouve le plus authentiquement le souffle de notre épopée, comme celui des Nibelungen dans Richard Wagner, et je ne parle même pas du succès prodigieux qu'a connu la traduction par J. Bédier de la *Chanson de Roland*.

Je verrais une disparition plus complète dans l'épopée animale, c'est-à-dire les différentes branches du *Roman de Renard*, si le *Reineke Fuchs* de Goethe n'en avait de nos jours renouvelé la fortune.

Toutefois les animaux des *Esopets* survivent dans les *Fables* de La

[1] Je renvoie à la thèse récente de Micha sur *La tradition manuscrite des Romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Droz, 1939, 8°.

[2] Cf. Cioranescu: *L'Arioste en France des origines à la fin du XVII[e] siècle*. Paris, Les Presses Modernes, 1938, 2 vol. in-8° (Thèse de doctorat ès lettres).

Fontaine, dont les sources ne sont pas exclusivement latines, grecques ou indiennes.

Le Fabliau, en tant que conte à rire écrit en vers a disparu, dès le XIVe siècle, mais ne se continue-t-il point dans le conte et la nouvelle des XVe et XVIe siècles, dont la production jusqu'à nos jours est ininterrompue.

En ce qui touche l'Histoire, les mémorialistes — du type Villehardouin, Joinville, Comines, ont le pas — du point de vue artistique — sur les historiens, mais ceux-ci dont Froissart est peut-être l'ancêtre ne sont point absents.

Toutefois c'est dans le triple domaine de la poésie lyrique, du roman et du théâtre que la continuité apparaît la plus évidente.

En poésie lyrique, c'est le Moyen-Age provençal ou français qui a tout inventé : l'inspiration courtoise, le culte de la Dame, qui se perpétuera chez Dante et Pétrarque et passera par eux à toute la poésie moderne ; les formes strophiques si savantes, si musicales[1] et si pures ; le vers syllabique dans tous ses mètres et toutes ses coupes, l'emploi généralisé de la rime, sans même en exclure l'alternance, découverte déjà par les grands Rhétoriqueurs de la fin du XVe et qui d'ailleurs ne triomphe complètement qu'après Ronsard. Dans cet ordre, la puissance d'invention sentimentale, esthétique et formelle depuis le XIe siècle est égale à celle qui se manifeste en France dans l'architecture ou dans la musique.

Il en va de même dans le roman. Le nom même du genre, lequel s'est répandu à travers l'Europe et a été adopté par d'autres langues, l'atteste ; et rien n'est plus singulier et plus contradictoire que l'expression : *der deutsche Roman ;* et cependant que serait le roman allemand médiéval ou néerlandais sans le roman français, dont le grand fondateur paraît être Chrétien de Troyes dans le troisième quart du XIIe siècle ; mais avant lui il ne faut pas oublier le rôle de la triade classique — *Thèbes*, *Eneas* et *Troie*, celui du *Brut* de Wace (1155), non plus que, après lui, la prodigieuse efflorescence du roman français dans toute la seconde moitié du XIIe : avec des noms comme ceux de Gautier d'Arras, Marie de France, Jean Renart, Thomas de Bretagne, Beroul, Raoul de Houdeng et tant d'anonymes dont le talent n'est pas moindre. Le début du XIIIe siècle est marqué par une révolution dont le monde profitera plus tard : l'apparition du roman en prose, celle-ci étant destinée à devenir plus tard presque le seul instrument du genre.

Que le théâtre moderne soit sorti du théâtre médiéval, c'est une proposition qui est aujourd'hui à peu près universellement admise. Sans doute il y a loin du Mystère au drame romantique ou à la comédie dramatique du XIXe, mais toutes les étapes peuvent être marquées, depuis la naissance du drame au pied des autels de Fleury ou Saint-Benoît-sur-Loire jusqu'à nous, en passant par la tragédie religieuse du XVIe siècle, dont R. Lebègue a si bien mis en valeur le rôle d'épuration et de transition.

[1] Dans l'abandon des modes musicaux d'accompagnement il y a plutôt régression dans la poésie moderne.

De même pour le théâtre comique où il n'est pas difficile de rejoindre l'*Amphitryon* de Molière à celui de Vital de Blois qui se récitait ou se jouait dans les Écoles d'Orléans au XII[e] siècle.

On peut suivre certains effets comiques, telle la feinte du changement de voix, du *Babio* du même temps aux *Fourberies de Scapin* en passant par la Farce de Tournai, le *Garçon et l'Aveugle* vers 1277 et certaines scènes que j'ai publiées du *Mystère* inédit *de la Résurrection* au XV[e].

Ainsi notre Renaissance trouve constitués tous les genres dont elle a besoin, sauf quelques-uns, mais accessoires, qu'elle empruntera artificiellement aux anciens. Encore ceux auxquels je pense, comme l'élégie et l'églogue, ont-ils leurs correspondants dans la Déploration et la Pastourelle (voyez sur ce point la récente thèse de Madame Hulubei).

Plus que jamais s'avère l'adage que je voudrais faire nôtre en l'altérant un peu: *humaniores litterae non faciunt saltus*, ou si l'on permet une forme moins correcte et plus scolastique : *litteratura non facit saltus*.

En matière de genres littéraires, comme en architecture, en peinture, en sculpture et en musique, comme en matière sociale, politique et économique, s'avère et triomphe la puissance d'invention formelle de notre grand Moyen-Age.

M. **Pauphilet** (Paris) insiste sur l'utilité évidente de considérer les phénomènes littéraires dans leur continuité. Lorsque les poètes romantiques français ressuscitent la ballade, p. ex., ce n'est qu'une des formes que prend, au début du XIX[e] siècle, le goût d'un Moyen Age, d'ailleurs mal connu, et le désir d'évoquer le «temps jadis» tel qu'on le rêve.

M. **T. Grabowski** (Poznań) : Cette conférence jette beaucoup de lumière sur l'évolution des genres modernes. On peut suivre le même processus dans l'histoire de la littérature polonaise. Le moyen âge vit encore dans la forme du drame romantique polonais (les *Aïeux* de Mickiewicz). On en pourrait trouver l'écho lointain aussi dans le drame philosophique de Kasprowicz *(Marcholt)*.

M. **Siciliano** (Venise) fait remarquer que, du moment qu'on croit aux «genres littéraires», il est juste d'en chercher, ainsi que le veut M. Cohen, les antécédents au Moyen Age. Les «facteurs» du Moyen Age ont inventé toutes les formes lyriques, imité des modèles, créé des arts poétiques. Mais, s'il est vrai qu'ils ont pratiqué tous les genres littéraires modernes (sauf la tragédie), il est aussi vrai qu'ils l'ont fait, comme M. Jourdain parlant en prose, sans le savoir, ou sans avoir la notion moderne du genre littéraire. Ils *chantaient* des gestes, *faisaient* des lais, des motets, des ballades, des chansons, des jeux, sans se douter qu'ils créaient un genre épique, lyrique, dramatique, et surtout sans se soucier des règles qui président aux soi-disant genres littéraires. Ainsi lorsqu'on voit qu'un même fait poétique s'appelle à la fois *lai, fablel, nouvelle, farce, conte, miracle, exemple*, on se rend compte que la notion des genres ne repose le plus souvent que sur cet élément factice qu'est la forme extérieure du fait poétique. Lorsqu'on voit, par exemple, l'impuissance des critiques modernes à donner une étiquette précise à la «chantefable» (appelée tour à tour roman, conte, nouvelle, fableau, mime, opérette), on mesure tout ce qu'il y a d'approximatif et de conventionnel dans le principe — cependant légitime en tant qu'empirique — qui a présidé à la définition et à la distinction des genres.

M. Siciliano conclut en disant qu'il est dangereux pour les «réalistes» de remonter au Moyen Age parce que c'est précisément le Moyen Age qui nous fait voir que les genres littéraires sont moins nécessaires aux poètes qu'à leurs historiens.

M. Marcel **Raymond** (Genève) se demande si la nature, en certains cas, ne «fait pas des sauts», si Hugo, auteur de «petites épopées», par exemple, est effectivement l'héritier direct des auteurs de chansons de geste ; s'il n'a pas, dans une assez large mesure, et parce que l'esprit épique soufflait en lui, créé une forme poétique appropriée, d'ailleurs très libre et accordée à son génie ; si le critique enfin, composant le passé, n'est pas tenté de transformer en filiations historiques et en rapports de cause à effet, des filiations idéales — les nécessités de l'expression épique s'imposant à des écrivains qui n'ont pas d'autres traits communs que de posséder une *vision* naturellement épique des choses et des êtres. M. Raymond voudrait savoir quelle sorte d'existence on reconnaît aux genres littéraires, si l'on adopte à leur égard la position *réaliste* ou la position *nominaliste*, et si M. Cohen, en particulier, adopte, comme il semble, la première.

H. Cysarz: Vom Standpunkt jedes Germanisten muß die Einbeziehung des Mittelalters, die Herr Cohen seit Langem und mit so triftigen Gründen fordert, durchaus begrüßt und weiterverfolgt werden. Das System der im engeren Sinn ästhetischen Gattungen ist ein Vermächtnis der Renaissance, der Antike. Das Mittelalter führt uns an vielerlei tieferen Quellgrund der Gattungsbildung, an sakrale und kultische, aber auch an natürliche, volkliche Ursprünge. Und die ziehen die Untersuchung in immer tiefere Zeittiefen hinab. So manches, was die mittelalterliche Kirche kanonisiert (vermöge der ihr eigentümlichen Norm- und Gattungskräfte), hat sich uns jüngst als heidnisches, nordisches Gut erwiesen. In mancher kompendiösen mittelalterlichen Gattung sind ältere Gattungsumrisse germanischer Lieder und Spiele sichtbar geworden. Daher nun zahlreiche Fragen der Gattung, die erst das Mittelalter aufgibt, noch weit über das Mittelalter zurückweisen!

Überhaupt In jeder Gattung steckt ein objektiv-gesetzlicher und erstanfänglicher Ansatz der Form. Gerade die allerfrühesten Anfänge geben denn entscheidende Aufschlüsse über die gattungsmäßigen Kräftespiele. Je länger wir die Entwicklung einer Gattung überschauen, desto wesentlicher gattungsmäßig vermögen wir sie zu bestimmen. Die fortschreitende Tiefenerweiterung des Betrachtungsfelds ist da nicht nur willkommen, sondern auch notwendig.

M. G. **Bonnard** (Lausanne) confirme le témoignage de M. Cohen qui s'appuie avant tout sur la littérature française, par quelques faits tirés de l'histoire de la littérature anglaise, indiquant, entre autres, en quelques mots l'origine médiévale du théâtre de la Renaissance anglaise.

M. **Pauphilet** : Il ne conviendrait pas de pousser trop loin l'idée que le Moyen Age a ignoré les *genres* littéraires. Les auteurs semblent bien, malgré l'absence d'écrits théoriques, avoir eu la conscience de certains modèles auxquels ils s'efforçaient de ressembler, — ce qui représente bien la notion même de genre. Mais dans ce modèle qu'ils ont dans l'esprit, des questions de *forme*, ou de technique, semblent avoir une importance prépondérante. (Ainsi, entre les chansons de geste et les romans, la différence des mètres, et même de vocabulaire.) Il y aurait donc lieu de préciser le rapport de ces notions de *forme* et de *genre*.

M. R. **Lebègue** : La continuité que M. Cohen aperçoit dans le théâtre français, apparaît beaucoup plus dans le genre comique (farce, comédie) que dans le théâtre sérieux. La tragédie religieuse des protestants français contient assurément des éléments empruntés aux mystères : je les ai signalés dans ma thèse. Mais elle a bientôt cessé d'exister, et cette intéressante tentative n'a pas eu d'influence sur l'évolution de notre théâtre.

M. **Cohen** : Dans l'ensemble je ne puis que me réjouir de voir le Moyen-Age entrer, comme je l'ai toujours demandé, dans le plan de la littérature française ; je me réjouis de l'adhésion, naturellement escomptée, de A. Pauphilet, car nous sommes deux rameurs de la même barque. Il a raison de s'élever contre l'opinion de Hankiss qui fait dans son intéressante communication, du sonnet un genre littéraire,[1] alors qu'il n'est qu'une forme strophique dont le contenu peut être très divers.

[1] Cf. p. 126 et 128.

Contrairement à mon ami Siciliano, je pense que le Moyen-Age, à qui l'on reproche souvent d'être trop formaliste, est parfaitement conscient de l'existence des genres littéraires. Il suffit pour s'en rendre compte de bien connaître sa terminologie. A propos du *Roman de Renart*, que ses auteurs n'appellent pas ainsi, ils allèguent : «une branche ou un seul gabet»; Chrétien de Troyes se servira de l'expression «un novel *conte* recommence» (début du *Cligès)*, tandis que Guillaume de Lorris parlera du «*roman de la Rose*» où l'art d'Amour est toute enclose.

En ce qui touche le théâtre, je remercie notre collègue angliciste qui a souligné les rapports de Shakespeare et des *Mystery plays*, et je m'étonne des objections de mon collègue de Rennes. A Lebègue j'oppose Lebègue, car c'est lui surtout qui dans sa thèse sur *La Tragédie religieuse au XVIe siècle* a montré comment celle-ci, sous la plume des protestants notamment, avait été l'indispensable intermédiaire entre le mystère et la tragédie classique ; en témoigne par exemple la première en date : *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550).

DEUXIEME SÉANCE

Président : M. CYSARZ

M. PIERRE KOHLER
(Université de Berne)[1]

CONTRIBUTION A UNE PHILOSOPHIE DES GENRES[1]

L'auteur de cette communication croit à l'existence des genres, à leur réalité, à leur signification profonde. Est-il besoin d'affirmer que cette opinion n'est pas le résultat d'un acte de foi, mais qu'elle repose sur un ensemble d'observations, d'expériences? Certes les conclusions que nous tirons de nos expériences sont toujours orientées, dirigées par notre caractère et notre conception personnelle de la vie... Comme nous le rappelle la méthode de l'*Apologie* de Pascal, il y a divers ordres de certitude. Celle que je vais me permettre de vous communiquer est une certitude morale, de l'espèce qui convient aux problèmes de l'art et de l'esprit.

Les *genres*, en littérature et dans les arts, ne sont pas de pures abstractions, des catégories pratiques, mais dont on pourrait se passer. A la question de la réalité et de la nature des genres, vous voyez que je réponds en *réaliste*, et non pas en *nominaliste.*[2]

[1] L'auteur a évité de répéter ce qu'il a dit dans un article paru sous le même titre dans *Helicon*, Ire année, pages 233—244. Certaines idées, sans parler des exemples historiques, qui se trouvent dans cet article, complètent la communication ci-après, et pour que la «contribution» soit moins incomplète, il conviendrait de faire la synthèse des deux morceaux.

[2] Il me paraît honnête de ne pas apporter de modification importante au texte dont j'ai donné lecture à Lyon. Mais je me suis bien aperçu que cette référence à la philosophie médiévale et particulièrement cette déclaration de *réalisme* n'allaient pas sans équivoque. Peut-être le terme de *conceptualisme* serait-il moins inexact. Croyant à la réalité des genres, je ne songe pas à prétendre qu'ils existent

On peut s'étonner que les «résumés des communications» de ce Congrès que nous avons sous les yeux, ne fassent pas allusion au *problème des universaux*. Peut-être a-t-on voulu éviter d'ouvrir nos délibérations sous l'enseigne d'une querelle célèbre autant qu'interminable ; peut-être a-t-on craint de nous ramener au moyen âge, sauf pour entendre M. Gustave Cohen...[1] Cependant une philosophie des genres digne de ce nom se rattache de la manière la plus évidente à ce problème des universaux qui est, pour citer la simple définition de M. Gilson : «celui de savoir quel genre d'existence ont nos idées générales et quel est leur rapport avec les objets particuliers».

Tel est bien en somme le sujet de notre étude. Mais l'historien de la littérature qui s'adresse à vous ne se tient pas pour un philosophe. Si «la philosophie des genres» figure dans le titre de son exposé, il se propose simplement de lui apporter une légère contribution.

Les genres, semble-t-il, tiennent à la nature même de l'esprit humain. L'esprit souffle où il veut, dit le proverbe. Mais le proverbe n'est sage que si on lui ajoute cette réserve : l'esprit ne souffle pas toujours ni même souvent comme il veut. Notre activité spirituelle est soumise à des limites, qui sont les limites de la condition humaine. Intellectuellement, nous acceptons des écoles, nous prenons des habitudes, nous subissons des modes. On peut insister sur ces déterminations sans se déclarer pour autant en faveur d'un déterminisme rigoureux. On peut approuver la démonstration bergsonienne de la liberté humaine. On peut rappeler avec l'auteur de l'*Evolution créatrice* que c'est une erreur d'étendre aux choses de la vie, et surtout à la vie de l'esprit, «les procédés d'explication qui ont réussi pour la matière brute». Cependant, à la dernière page de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, je retrouve, comme un encouragement à vous présenter ces quelques réflexions, cette phrase soulignée : «Si nous sommes libres toutes les fois que nous voulons rentrer en nous-mêmes, il nous arrive rarement de le vouloir.»

Admettons que l'artiste, rentrant en lui-même, crée librement. Admettons qu'il se trouve d'autant plus libre que son talent est plus puissant. Admettons même, pour simplifier, cette proposition, pourtant discutable : l'originalité d'un artiste ou d'un penseur est le signe de la liberté de son esprit... Il nous faut ajouter aussitôt que la liberté n'exclut pas la discipline. Dans la société et dans l'Etat politique, l'ordre est le garant de la liberté. Tout en observant que le même mot change de signification quand il s'applique à des domaines différents, nous pouvons affirmer qu'il en va de l'activité spirituelle comme de la vie sociale. L'anarchie gêne la liberté, entrave la production. Le travail de l'esprit

dans l'absolu, dans quelque empyrée platonicien, antérieurement à toute production artistique et littéraire. Ce côté métaphysique ou purement logique du problème ne m'intéresse pas. Tout mon exposé et ma participation à la discussion et aux conclusions du débat montrent que je suis une méthode différente, plus empirique et plus psychologique.

[1] Si les *universaux* ne figuraient pas dans les résumés, fournis à l'avance et que nous avions sous les yeux en donnant à nos communications leur forme définitive, M. G. Cohen précisément en a parlé en termes excellents dans l'exposé présenté avant celui-ci.

créateur a besoin d'ordre, de discipline, de règles. Cela est aussi vrai pour l'artiste bohême, qui écrit dans le bruit d'un café ou dans une chambre sale et mal rangée, que pour l'intellectuel qui, travaillant dans un appartement bien tenu, pratique une exacte économie du temps. L'ordre dont nous parlons n'est évidemment pas celui qui nous engage à ménager nos forces, à classer nos idées, à recopier nos manuscrits à la machine! C'est un ordre intérieur : il coopère au développement et à la naissance de l'œuvre comme le sang participe à la vie de nos organes.

L'art est invention, mais il est construction. Certains artistes partent d'une découverte, d'un motif imaginé, d'une idée nouvelle, puis cherchent et trouvent la forme qui convient à cette innovation. D'autres, semble-t-il, conçoivent d'abord un rythme, une tonalité, une forme, dont la signification, dont l'idée, ne se dégage et ne se précise que par un second mouvement. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre ne prend existence, ne devient viable que par l'union indissoluble du fond et de la forme. L'âme a besoin du corps, le corps ne peut se passer du principe spirituel, pour former un être vivant. On pourrait croire que la fantaisie pure se passe d'une forme ordonnée, organique. L'œuvre des fantaisistes, si nous la serrons de près, nous enlève cette illusion. Il y a certes des artistes désordonnés, aériens, insaisissables, ou prétendus tels. L'esprit critique, s'il acquiert la souplesse nécessaire, arrive à saisir au vol ces danseurs de corde, ces lucioles. L'humour même a ses lois. Peut-être est-il plus facile de réduire à des formules exactes le mécanisme de l'humour que le mouvement du lyrisme.

Que l'esprit humain ait besoin d'ordre, comme le corps a besoin de nourriture, cela doit s'entendre dans plus d'un sens.

L'être qui a l'impression de s'agiter en plein chaos, de ne rencontrer aucun abri, aucune barrière à quoi se tenir, aucun chemin tracé à suivre, est condamné à la folie, tout au moins à la stérilité. Si par aventure un esprit de cette espèce entreprend un ouvrage, ce sera dans un moment de rémission, où son tourbillon s'arrête, où le flot des images qui le hantent se laisse dériver dans un canal. Même la vie extraordinaire, anormale, des imaginatifs, des trouveurs, des artistes créateurs est liée à une discipline, soumise à un ordre ; leurs ouvrages acceptent, en les vivifiant, voire en les renouvelant, des formes traditionnelles, et se rangent dans des catégories.

L'ordre qui préside à la création des ouvrages de l'esprit est de deux sortes : un ordre individuel interne ; un ordre externe et collectif. Mais ce sont là deux aspects de la même réalité ; on ne les distingue absolument que par un artifice d'analyse.

De bons psychologues — tout en réservant la part de l'invention proprement dite —, estiment que l'imagination créatrice est avant tout une imagination combinatrice.[1] Avant de combiner il faut choisir. Que

[1] J'emprunte cette formule aux *Leçons de philosophie (psychologie)* de D. Roustan (1911), p. 303. Th. Ribot, dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) tente d'établir comment l'intuition et la combinaison coopèrent, le mélange variant avec la nature des esprits individuels. Il conclut, en résumé : «l'imagination créatrice consiste dans la propriété qu'ont les images de s'assembler en com-

la création artistique et littéraire soit plus intuitive et spontanée ou plus concertée et logique, elle est d'abord *un choix.*

Choix dans l'infinité d'éléments qui se trouvent à la disposition de chaque auteur: sensations, images, observations, souvenirs qui alimentent le courant de notre vie mentale; documents, thèmes, réminiscences de faits et de formes qui assiègent la conscience et l'inconscient des intellectuels.

La création spirituelle est ensuite *une construction*. L'art est une mise en forme, et la forme est un ordre de construction. Les lignes jetées au hasard, les notes égrenées sans suite mélodique, les syllabes lâchées en liberté, ce sont des tentatives, plus exactement une tentation, pour les artistes des temps de crise. C'est une possibilité, c'est une limite. Mais l'art périt quand il se confond avec ses limites. Il ne conserve qu'un souffle apparent, capable tout au plus de toucher quelques esthètes décadents. Le surréalisme peut être une crise salutaire. Mais pour qu'une maladie nous fasse du bien, il faut qu'elle ranime en nous des forces de résistance et que nous en sortions guéris.

Un critique, parlant l'autre jour du dernier roman de M. Jean Giraudoux, apercevait chez l'auteur du *Choix des élues* la seule réussite authentique du surréalisme.[1] Certes la réalité n'est pas facile à reconnaître à travers les lentilles déformantes et colorées de ce conteur fantaisiste. Mais si le cadre infiniment assoupli du genre romanesque lui laisse une grande liberté, il lui propose cependant certaines limites que M. Giraudoux ne tente pas de dépasser. Et quand il travaille pour le théâtre, la nécessité d'être compris à première audition et de ne pas dérouter un public qui a l'habitude des pièces bien construites, le contraint à filtrer le flot de ses images, à inscrire la sinuosité de ses thèmes dans une intrigue articulée.

En peinture, le surréalisme tient au cubisme par un certain rapport de parenté. Or, loin de procéder du désir de prendre un bain de jouvence dans la liberté pure, le cubisme est la tentative la plus évidente de soumettre la variété de la nature à un ordre constructif, à une discipline rectiligne comme les parois d'une prison.

Ce que nous disions d'un imagier fantaisiste discipliné par les conditions du genre dramatique, nous rappelle que l'individu n'est pas autonome. L'ordre qu'il accepte pour produire ne réside pas seulement dans son esprit. Et dans son esprit même, on peut dire qu'il n'est pas seul, qu'il trouve l'étranger établi à son propre foyer.

Quel solitaire pourrait affirmer qu'il s'est fait lui-même et qu'il ne doit rien à personne? L'expérience de la vie que chacun de nous acquiert est bien une expérience personnelle. Cependant elle est aussi, et dans plus d'un sens, l'expérience des autres. Chacun de nous reconnaît qu'il serait différent s'il avait eu d'autres parents, s'il s'était formé dans un autre milieu, dans d'autres conditions matérielles et morales. Le fait qu'on parle beaucoup moins qu'il y a trente ou quarante ans des

binaisons nouvelles, par l'effet d'une spontanéité» dont il a essayé dans son ouvrage «de déterminer la nature». Il convient d'ajouter que je n'ai pas fait d'emprunts à cet ouvrage de Ribot.

[1] A. Thérive, *Le Temps* du 4 mai 1939.

lois de l'hérédité ne signifie nullement que nous échappions à l'influence physique et mentale de nos antécédents. On a seulement appris que ces phénomènes sont beaucoup plus compliqués que nos pères ne l'imaginaient, à la fin de l'ère du positivisme et du naturalisme. Notre liberté intime se meut dans un enclos dessiné par nos origines, notre formation, notre milieu, nos relations. Le caractère original d'un artiste créateur, c'est son tempérament natif corrigé par les influences qu'il a subies.

L'adolescent, l'adulte, qui se mettent à dessiner, à composer, à écrire, obéissent à ce don inexplicable qu'est le talent ou la vocation ; ils cèdent à cet appel mystérieux qu'on appelle l'inspiration. Mais ils se soumettent aussi à des habitudes. Consciemment ou non, ils imitent des modèles. Il est bien rare que le premier ouvrage d'un débutant ne porte pas la marque d'un ou deux maîtres favoris.

Certains psychologues, dont je ne connais du reste l'œuvre que par ouï-dire, insistent sur l'importance des schémas préconçus dans nos activités et la conduite de notre vie. Nous nous conformons à des plans, à des sortes d'épures dessinées dans notre conscience. Ces projets dirigent notre volonté comme ces calques fixés à côté de la machine à broder que l'ouvrier suit de la pointe de son pantographe pour diriger les mouvements du métier mécanique.

L'idéal de beauté qui préfigure l'ouvrage de l'artiste n'est pas né du seul jeu de son imagination. L'ouvrier d'art veut faire aussi bien que son maître, ou mieux que les maîtres. Il veut se distinguer en se mesurant à eux, parfois en s'efforçant de leur ressembler le moins possible. N'est-ce pas reconnaître que, de toute manière, consciemment ou non, positivement ou négativement, l'artiste subit l'influence de ses prédécesseurs?

On objectera peut-être qu'il s'agit des conditions générales de la production littéraire et que nous sommes loin de considérer les genres. Mais nous y venons ; nous y sommes.

Les modes, les conventions, les règles agissent sur la création de l'artiste d'une manière analogue à l'action des modèles individuels. Il est infiniment difficile de saisir l'âme d'un poète et d'arrêter dans une formule utilisable le principe de son originalité. Il est beaucoup plus aisé d'observer, de définir, et par conséquent d'imiter ses procédés, les formes qu'il a choisies pour s'exprimer. Si tout artiste supérieur se crée une forme personnelle, les formes ne sont pas strictement individuelles. Les modes, les conventions, les règles sont des généralisations, des abstractions, qui se transmettent aisément. Les *genres* littéraires sont des conventions ou des catégories, définies par des caractères distinctifs, régies dans les cas extrêmes par des règles strictes, et qui imposent à la matière une forme déterminée.

Comment ces conventions collectives agissent-elles sur la création individuelle de l'artiste? De bien des manières, sans doute. Mais cette multiplicité d'effets se ramène aisément à deux.

Premièrement les conventions et les règles des genres soutiennent l'artiste dans son effort créateur, le stimulent et le guident. Ces cadres réguliers restreignent et délimitent le champ dans lequel le travail de l'auteur va s'exercer. Diminuant les possibilités, ils facilitent le

choix des éléments, l'acte même de l'invention. Puis les cadres, les règles livrent à l'écrivain des moyens auxiliaires pour ordonner sa construction, pour soutenir son développement.

Pour faire bref, je m'en tiens à une théorie sommaire. Mais il va de soi qu'on l'a induite des faits particuliers. Par exemple, il est assez facile de discerner dans une pièce de Molière ce qu'il emprunte à la tradition et aux conventions du genre, ce qu'il y ajoute de son crû. L'expérience donnera des résultats particulièrement probants si on l'applique à l'*Ecole des maris* et à l'*Ecole des femmes*. Ces deux comédies marquent en effet dans l'œuvre de Molière une transition entre la période où il imitait la comédie littéraire de ses prédécesseurs, et celle où il aura mis au point la technique de la grande comédie de caractère. Mais jusqu'à la fin, les pièces de Molière permettent de reconnaître assez aisément de quelle manière les données du genre et l'apport personnel de l'auteur se sont combinés et multipliés. Cependant des ouvrages comme l'*Avare* et le *Malade imaginaire* ne pèchent certes pas par défaut de sève et de tempérament. Mais le génie de Molière est de ceux qui renouvellent les genres tout en tirant la plus grande utilité des conventions qu'ils ont acceptées. Cette disposition à se soumettre aux conventions, mais à les utiliser pour se grandir, est un des traits de l'esprit classique.

Pour apprendre la peinture aux petits enfants, on leur donne des albums où sont imprimées des figures qu'ils n'ont qu'à remplir de teintes plates. Symbole du travail de beaucoup d'artistes : ils enluminent des modèles ; ils remplissent des cadres préparés. Sans doute, le poète original, l'écrivain de valeur, ne se contentent pas de cette activité subalterne. Mais — l'exemple de Molière et des grands classiques nous le rappelle, — le talent ni même le génie ne se confondent avec l'originalité ; et l'originalité ne consiste pas uniquement dans la hardiesse de l'invention.

Les plus grands poètes ne sont pas forcément ceux qui ont inventé et formé les genres. La formation des genres est une œuvre collective, qui s'effectue par étapes successives. Assurément, un génie, un talent puissant marque le genre dans lequel il s'exprime plus fortement qu'un auteur de troisième ordre. Mais il arrive, en certains pays et dans certaines périodes, que les plus grands écrivains soient ceux qui ont tiré parti des règles, mis à profit les genres consacrés, pour s'exprimer avec un art parfait, avec une intensité jusqu'alors inconnue.

Les règles, les genres n'ont pas une valeur absolue. Rien d'absolu ne se rencontre au royaume terrestre des productions de l'esprit humain. Cependant la valeur des genres est permanente. Leur rôle est prépondérant chez les nations traditionnelles, dans les siècles classiques, où l'art admet comme principe et comme ressort l'imitation des meilleurs modèles. Mais les genres apparaissent aussi, par une sorte de génération spontanée qui tient à leur nécessité psychique, dans les civilisations neuves, chez les peuples qui se soucient peu de régularité et d'esthétique raffinée. On sait comme l'art populaire est généralement traditionnel. Il met en œuvre des acquisitions anciennes, avec une fidélité qu'on pourrait dire superstitieuse. L'art populaire exploite et prolonge des

inventions collectives — collectives par addition d'apports successifs, et non par une coopération de tous à l'invention primitive. Dans son développement, les innovations individuelles considérables se présentent aussi rarement que les mutations brusques et transmissibles dans l'évolution des espèces vivantes.

La discipline des genres agit encore d'une seconde manière. Non seulement elle participe au travail créateur en le facilitant. Mais encore elle établit entre l'auteur et son public des relations plus aisées, elle tend de l'un à l'autre des fils de communication.

Si l'on en croit la critique des créateurs, les novateurs auraient toujours à lutter contre l'incompréhension du public. Il est vrai qu'un artiste d'une forte originalité, qui ne veut pas faire de concessions au goût dominant, choque et rebute la masse des amateurs. On l'accuse de se singulariser, de vouloir épater le bourgeois. Il ne gagne d'abord que le suffrage de quelques originaux, auxquels se joint un petit nombre de snobs. Le groupe des admirateurs grossit bien lentement. Il faut que l'auteur difficile possède beaucoup de tempérament soutenu par une longue persévérance pour conquérir enfin le grand public, ou du moins un public étendu. Cézanne dans la peinture, C. F. Ramuz dans les lettres, nous offrent deux exemples frappants de ce genre de succès, de triomphe tardif et disputé.

Ce phénomène se produit particulièrement dans les périodes de transition, pour ne pas dire de décadence, lorsque l'art, infiniment perfectionné, sur le point de se dissoudre dans la recherche et le raffinement, a besoin d'un esprit nouveau pour se raffermir. Notons que le Vaudois C. F. Ramuz, conteur et poète en prose, a commencé par pratiquer un genre et même un sous-genre bien déterminé : le roman rustique. S'il a d'abord surpris le public, ce n'est pas par la structure de ses récits, toute traditionnelle à ses débuts. Il a choqué le lecteur moyen par son style, par cette syntaxe artificielle qui est une stylisation arbitraire du langage de nos paysans suisses romands. Le genre adopté par Ramuz lui a rendu les services que la règle rend normalement à l'écrivain.

Si le novateur s'expose à demeurer incompris, dans les périodes de transition où les principes mêmes de l'art sont mis en question, il n'en va pas toujours de même.

Beaucoup de grands chefs-d'œuvre de la littérature universelle ont été adoptés par les contemporains sans résistance notable. Les spectateurs de nos grands dramaturges classiques ont subi le charme de leurs tragédies et comédies, sans chercher midi à quatorze heures, laissant à quelques critiques professionnels ou à certains rivaux inquiets le soin de chercher des défauts dans ces ouvrages supérieurs. Le public, il est vrai, n'a pas su deviner que ces pièces survivraient des siècles durant à d'autres pièces contemporaines. Il a fêté, rapporte-t-on, le *Timocrate* de Thomas Corneille plus vivement que le *Polyeucte* de son frère Pierre. Assurément le public se trompe en partie ; il faut que le temps corrige ses erreurs ou répare les injustices immédiates par des sentences qui nous semblent moins injustes. Certes, ce problème des réputations ne touche que de biais à celui des genres. Mais quoi qu'il

en soit, il est clair que les chefs-d'œuvre qui se sont imposés sans résistance ont en général réussi parce que leur nouveauté acceptait le vêtement d'une forme traditionnelle et venait se ranger dans la suite d'un genre consacré.

Pour parler brutalement, on peut dire que les conventions de l'art, que les genres et les règles sont, entre l'auteur et le public, comme un contrat qui lie un producteur et un consommateur. Le premier s'engage tacitement à livrer au second de la beauté, de l'émotion, des réflexions, des raisons de s'exalter et des moyens de se sentir vivre, mais sous une forme accessible, sans déranger ses habitudes et ses convenances.

A certains spectateurs venus d'outre-Rhin ou d'outre-Manche, une tragédie classique française, jouée selon la tradition, apparaît comme le comble de l'artifice. Le bourgeois de France y prend aujourd'hui encore le plaisir le plus naturel. Je me rappelle avoir vu jouer, il y a bien longtemps, un drame de Shakespeare sur une scène de Berlin. Un camarade suisse m'accompagnait. Formé comme moi par la lecture de nos classiques français, je sentis qu'il ne s'abandonnait pas au charme de la représentation. Au milieu d'une scène, il me confia enfin à l'oreille la raison de sa sourde résistance: Je croyais —souffla-t-il, — qu'un drame était une pièce en vers qui se jouait dans un seul décor! Dans ce cas, le préjugé du genre, au lieu de faciliter la communication et de favoriser le plaisir, empêchait le spectateur de goûter une œuvre conçue dans une tradition différente.

Un poète peut imaginer qu'il crée pour soi-même, sans aucun souci des lecteurs. En réalité, aucun créateur n'échappe entièrement à l'influence du public. Les tiers dont nous dépendons, ceux que nous estimons, ceux que nous craignons, ceux auxquels nous désirons de plaire, occupent toujours une place dans notre intimité, participent à notre vie mentale, comme des spectateurs silencieux mais exigeants, assis dans l'ombre d'une salle de spectacle.

L'art n'est pas, pour l'artiste, une jouissance pure, un exercice gratuit. Le poème attend le lecteur. Le poète s'exprime pour être entendu. Le livre est un lien social. Pour l'artiste, la création n'est une délivrance que si son message ne se perd pas dans une sourde solitude. L'œuvre d'art est un présent destiné à être reçu avec compréhension, accueilli avec reconnaissance. Pour nous plaire, un cadeau doit être enveloppé avec soin ; nous aimons tirer du paquet un objet d'une forme et d'un couleur agréables, qui réponde à notre attente, qui nous surprenne un peu mais sans nous déconcerter.

Par ces images familières, je ne voudrais pas rabaisser la théorie des genres. Mais peut-être le bon sens nous donne-t-il, en psychologie, en esthétique, autant de lumières que ne feraient d'ambitieuses abstractions. La question des genres est un cas particulier du problème des rapports de la forme avec la matière de l'œuvre. Elle touche aussi au problème des rapports de l'auteur avec le public. On pourrait employer à ce propos l'expression de *sociologie de l'art*, et rappeler le titre d'un ouvrage de Guyau que nous lisions dans notre jeunesse, *L'art au point de vue sociologique*. Mais ce seraient là de bien grands mots pour terminer une communication qui n'a pas de si hautes visées.

M. **Siciliano** félicite M. Kohler pour la netteté et la finesse de son exposé, qui semble présenter le seul inconvénient de rallier sans trop de difficulté les opinions de tout le monde.

Cependant M. Kohler ayant dit que l'esprit souffle où il veut, mais pas toujours comme il veut. et qu'il se heurte à des limites, M. Siciliano fait remarquer que ces limites, c'est toujours l'esprit lui-même qui se les impose et que, du moment qu'il se les est imposées, il a fait un libre choix, il a «soufflé» non seulement où il voulait, mais aussi comme il voulait.

Il convient avec M. Kohler que l'esprit humain a besoin d'un ordre, interne et externe. Seulement il se demande si cet ordre est offert ou imposé au génie créateur par les genres littéraires. M. Siciliano pense pouvoir l'exclure pour les grandes œuvres et les grandes individualités qui ne s'embarrassent ni de règles ni de genres. Les règles peuvent compter—et encore — pour les poètes de deuxième ou troisième ordre ; les genres littéraires ne peuvent rien et ne disent rien pour les poèmes tels que le *Roman de la Rose*, par exemple, ou la *Divine Comédie*, les tragédies de Shakespeare, *Faust*, etc., qui sont à la fois épiques, lyriques, didactiques, satiriques, philosophiques, etc., parce qu'ils représentent la somme de ces éléments humains qu'il nous plaît d'appeler lyriques, épiques, satiriques, etc.

Du reste, lorsque M. Kohler affirme avec raison que les genres servent à établir un lien et presque un *contrat*, entre le lecteur et le public, il affirme par là la fonction pratique, donc externe et empirique, du genre littéraire.

M. **Charlier** rend hommage à M. Kohler, dont la très intéressante communication a le grand mérite d'entrer dans le vif du problème littéraire en discussion. Il se demande cependant si, avant tout, il ne conviendrait pas de distinguer entre les genres qui ne sont que des formes (sonnet, ballade à envoi) et ceux qui traduisent des catégories nécessaires de l'expression littéraire. A la lumière de cette distinction apparaîtrait peut-être la légitimité d'une opinion intermédiaire entre celles des réalistes et des nominalistes aux prises dans cette nouvelle querelle des universaux.

M. S. **Etienne** (Liége) ne trouve pas contestables la plupart des propositions de M. P. Kohler ; ce qui l'étonne et même le déroute, c'est son affirmation initiale, à savoir qu'il y aurait des genres littéraires.

Il ne semble pas possible à M. Etienne de définir rigoureusement un genre ; dans tous les cas, si l'on définit la comédie, par exemple, on ne le fait qu'après coup, déduisant une formule abstraite de l'examen d'un groupe de comédies réellement existantes. Que l'origine d'un genre soit ou non transcendentale, pratiquement ni l'auteur ni le critique ne tiennent consciemment compte d'une contrainte métaphysique de toutes façons incontrôlable.

M. S. Etienne s'excuse d'apporter dans le Congrès des préoccupations professionnelles, mais que les théoriciens le veuillent ou non, notre métier est une pierre de touche. Pour l'enseignement, la classification des œuvres offre plus d'inconvénients que d'avantages ; les érudits peuvent sans danger émettre des considérations, même fausses, concernant les genres littéraires, puisqu'ils savent, d'expérience personnelle, qu'une comédie est différente d'une autre comédie d'un même auteur et que la définition d'un genre ne tient pas compte de l'originalité de chacune ; au contraire l'étudiant peut s'illusionner sur sa connaissance de la littérature, si son ambition est de grouper dans une formule des œuvres qui sont distinctes dans la réalité.

Il semble à M. S. Etienne que la notion même de littérature est ici en question; à l'inverse des sciences naturelles, dont l'objet n'est pas un individu, la connaissance de la littérature et de son histoire implique le contact avec des œuvres dont le caractère individuel est seul à justifier leur titre d'œuvres humaines et d'œuvres littéraires.

M. Marcel **Raymond** a suivi avec le plus vif intérêt l'exposé si nourri de M. Kohler. Il lui semble, néanmoins, que M. Kohler n'a pas distingué assez nettement la notion de genre de celle de contrainte esthétique. Sans doute, l'écrivain, le poète, est à la recherche d'un ordre, mais il faut remarquer: 1º que le *choix* peut être inconscient ; il y a des éléments qui s'attirent et d'autres qui s'excluent dans la genèse de l'œuvre sans que l'auteur sache toujours précisément pourquoi; 2º que les conditions et les contraintes qu'un écrivain s'impose peuvent

être le résultat de ses propres réflexions, ou la conséquence d'une exigence personnelle, et n'avoir que de lointains rapports avec les caractères objectifs d'un *genre*. Il y a des artistes qui trouvent *leur* forme, leur ordre, à l'intérieur d'un moule préexistant ; il y a d'autres artistes qui ont besoin, pour devenir eux-mêmes, de briser le moule. Il faut avouer que la philosophie des genres que nous propose M. Kohler est justifiée par l'exemple admirable de trois ou quatre génies français «classiques». C'est peut-être suffisant. Il y a cependant d'autres cas à considérer. L'important, aux yeux de M. Raymond, serait de définir des attitudes spirituelles fondamentales — la vision et le sentiment épiques de la vie, la vision et le sentiment élégiaques, ou tragiques, etc. — auxquelles viennent correspondre naturellement, à de certaines époques (privilégiées) les *genres* traditionnels. Alors, vraiment, comme dit M. Kohler, il semble que «les genres tiennent à la nature même de l'esprit humain» ; à d'autres époques, au contraire, ces correspondances naturelles — ou ces «rapports», dirait Montesquieu — n'existent pas (songeons au *genre* de l'épopée, de la *Franciade* à la *Henriade* et au-delà, au grand lyrisme de tendance pindarique de Ronsard et de Malherbe à J.-B. Rousseau et au-delà) et les écrivains s'égarent au lieu de s'épanouir dans leurs créations, qui restent, une fois achevées, «contraintes».

Ainsi, même pendant les siècles classiques (ou soi-disant tels) de la France, l'idée de genre, si elle a servi les uns, au point d'être la condition de leur grandeur, a desservi les autres.

M. **René Bray** (Lausanne) fait remarquer, à propos de l'intervention de M. Marcel Raymond, qu'il est téméraire d'affirmer que le genre de l'épopée classique n'était pas viable à l'époque moderne. L'exemple de l'Italie prouve le contraire. En France, les échecs de Ronsard, de Chapelain, de Voltaire tiennent au talent de ces poètes, non au genre. Le genre a une vie continue à travers trois siècles, jusqu'à l'époque romantique, mais sans qu'aucune œuvre atteigne une perfection suffisante pour s'imposer et durer. De même le déclin de la tragédie classique ne peut pas être attribué à l'influence des règles. Ces règles n'empêchaient pas un nouveau Corneille de naître. L'obstacle à la prolongation du genre tragique était sans doute d'ordre social : évolution des esprits vers des préoccupations nouvelles ; mais il était aussi d'ordre individuel : le talent des poètes n'était pas apte à la production d'une œuvre tragique.

M. Z. **Zaleski** (Warszawa) retient surtout la thèse finale de M. Kohler : le contrat «esthétique» entre le producteur et le consommateur. S'il y a une psychologie des genres, il la faut chercher surtout là, dans les rapports du producteur et du consommateur. Ce n'est pas à l'auteur que le genre est utile, mais au public (au point de vue didactique) et surtout à nous autres historiens de la littérature qui en faisons un jeu. (Ce terme n'a pas ici un sens péjoratif!) Ce jeu doit être basé sur la réalité. Il faut revenir à la poussée biologique, spontanée, irréductible, de parer au sentiment de la mort, d'obéir à la «volonté de durer par l'art» qui existe en nous, surtout dans l'artiste créateur. — Le roman rustique, p. ex., n'est pas un genre nouveau explicable par telle ou telle circonstance historique; cette poussée vers le roman rustique est venu naturellement, spontanément (voir la Pologne : Prus, Reymont et bien d'autres).

M. A. **Lombard** (Neuchâtel) : L'on ne peut contester le point principal de cet exposé : Les genres existent et ils fournissent à l'écrivain, surtout à ses débuts, le modèle idéal de l'œuvre à créer, la forme sous laquelle elle se présente à son imagination. On vient de dire que la tyrannie des genres a perpétué des formes surannées, et qu'elle est responsable des mauvaises épopées, des mauvaises tragédies du classicisme finissant. Mais la question est de savoir si les auteurs de ces mauvais ouvrages auraient fait mieux en se servant de formes littéraires différentes. De nos jours c'est le roman qui est en faveur et il se publie chaque année des centaines de mauvais romans : en rendra-t-on responsables la théorie des genres et les critiques qui l'ont exposée? Nous ne songeons assurément pas à regretter les bonnes tragédies ou les bonnes épopées qu'auraient fait ou pu faire ceux qui ont fait de mauvais romans ; nous n'avons pas davantage à regretter, dans le passé, les bons romans qu'auraient pu écrire les auteurs des mauvaises tragédies.

En tout cas, si la question posée est celle de l'importance qui doit être donnée, dans l'enseignement des lettres, à la notion des genres, c'est certainement M. Kohler qui a raison. L'étude de l'histoire et de la technique des genres aiderait à rétablir le sens des disciplines formelles qui s'est si malheureusement perdu dans un impressionnisme vague; nous réagirions ainsi contre la tendance d'esprit qui fait croire que l'art consiste à écrire n'importe quoi n'importe comment. Et la distinction raisonnée des genres, avec toutes les observations qu'elle comporte, est d'un grand secours pour l'intelligence des œuvres. Il en est ainsi, par exemple, pour les diverses formes du poème lyrique. Au jugement de la plupart de nos étudiants et sans doute de beaucoup de critiques, c'est une question absolument vaine et pédantesque que de savoir si tel poème est une ode ou une élégie. Il n'est pourtant pas inutile de remarquer que l'élégie, celle de Théophile par exemple ou de Chénier, étant un discours continu, permet une composition plus libre, mêle plus facilement à la plainte amoureuse la description et la narration, le détail pittoresque ou pathétique, et donne ainsi au lyrisme, avec une allure plus pressée, un tour plus personnel et intime, tandis que l'ode, resserrant la pensée dans le moule de la strophe, porte le lyrisme vers l'expression de l'idée générale, vers la poésie sentencieuse. De cette façon il n'est pas inutile de prendre garde que le *Lac* ou la *Tristesse d'Olympio* sont des morceaux strophiques.

M. **Cohen**: Je me réjouis d'avoir entendu notre collègue Kohler, de Berne, porter la question qui fait l'objet des débats du Congrès sur son véritable terrain qui est celui, tout médiéval, ainsi qu'il l'a marqué, des universaux. Querelle nullement formelle mais fondamentale: «le genre littéraire est-il antérieur à l'œuvre littéraire et a-t-il une existence réelle?»

A bien examiner les données du problème, en considérant surtout l'artiste créateur, il semble bien que le génie ne perde point son temps à créer des genres, mais s'efforce surtout d'exprimer sa personnalité dans le cadre de ceux qui existent et lui sont déjà donnés. Ni Corneille ni Racine ne créent la tragédie classique; et si je prends les cas que l'on pourrait tenir pour désespérés, ceux de Dante, de Rabelais, de Montaigne, de Pascal, l'on pourra chaque fois nommer un genre dans lequel ils ont, comme en un moule, coulé leurs chefs-d'œuvre: *La Divine Comédie* elle-même, et ceci est ma réplique à Siciliano, a été précédée par les Songes et Visions des *Voyages de Saint-Brendan* et du *Purgatoire de Saint-Patrice*, descentes aux enfers, ascensions au Paradis, incursions dans l'au-delà.

Rabelais utilise les *Chroniques Gargantuines*, Montaigne les *Diverses leçons* de Pierre Messie, Pascal les traités d'*Apologétique*, et ceci ne diminue en rien leur puissante originalité. Ils ne la gaspillent seulement pas à créer le genre, ils choisissent dans ceux qui préexistent.

Ainsi font aussi nos créateurs les plus personnels d'aujourd'hui: ceux que je connais et ai vus au travail: un Giraudoux, et surtout un Giono. Avant de composer son *Ondine*, celui-là dispose du Conte et de la Féerie shakespearienne, celui-ci du roman régionaliste de Ramuz et de Pourrat, cadres tout trouvés pour ses scènes basses-alpines et ses aspirations naturistes.

Je donne donc mon adhésion à la thèse réaliste de Kohler avec peut-être une nuance conceptualiste, qui tient mieux compte de l'activité observée du créateur.

M. **Markovitch** (Beograd) rappelle le Congrès de Budapest, dont les séances étaient si savantes parce que le thème du Congrès: les *Méthodes littéraires* était justement celui de la controverse fameuse parue dans la Romanic Review et résumée dans le livre de M. Philippe Van Tieghem: *Les tendances nouvelles en histoire littéraire*. Donc, à Budapest, deux partis s'affrontaient: les partisans et les adversaires de l'histoire littéraire scientifique de l'école de Gustave Lanson. Nous avons à traiter ici des genres littéraires. Il aurait été très intéressant de voir s'affronter les adversaires et les partisans des genres. Pour ma part, tout en félicitant M. Kohler de sa si intéressante communication, je me poserai, non en adversaire, mais en sceptique quant à l'affirmation qu'il est véritablement possible de définir un genre littéraire. Nous connaissons, nous enseignons même les caractères «extérieurs» de la comédie, pour prendre un exemple frappant, et les lois auxquelles elle obéit. Mais nous le faisons, me semble-t-il, pour la commodité

de notre enseignement, parce que nous sommes, comme l'a dit tout à l'heure si justement M. Etienne, des professeurs qui, enseignant, se voient dans l'obligation d'expliquer une œuvre, de la définir, de définir le genre auquel elle appartient. Mais pouvons-nous toujours affirmer qu'une œuvre appartient à tel ou tel genre? Prenez par exemple la *Mouette*, comédie de Tchékov. Par son dénouement, par bien d'autres caractères, elle n'a rien d'une comédie, mais plutôt d'un sombre drame. De tels exemples font mettre en doute la légitimité des classements par genres.

H. **Cysarz** (Vorsitzender): Ich glaube, noch Einiges zum richtigen Verständnis des überaus anregenden, umsichtig wägenden Vortrags hinzufügen zu sollen.

Herr Kohler will unter den Gattungen zusehends keine generellen, abstrahierbaren Kategorieen verstanden wissen. Die Gattungen bedeuten ihm kollektive und individuelle Typen; typische Dominanten, die sich nie gänzlich loslösen lassen von der Mannigfaltigkeit des Inhalts und der im unwiederholbaren Ich verwurzelten Haltung des Stils.

Vielleicht hat Herr Kohler den Gattungsanspruch allzu liberal angekündigt. Seine Ausführungen aber zielten auf eine tiefe Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit der Gattungsbildung; auf eine Art nécessité créatrice der gattungsstrebigen Formung, die er beredt umschrieben hat. Es gilt ihm keinerlei «tiroirs». Keine wirkliche Gattung wird ausschließlich darum gesucht, weil sie «utile», «commode», «pratique» wäre (obwohl sie das nebstbei und nachträglich auch sein kann). In dieser Auffassung ging der Vortrag noch weit über alles hinaus, was man eine Grammatik oder Geometrie der Formen nennen könnte.

Gewiß, Gattungen werden von Menschen gebildet. Doch nicht zum Zeitvertreib etwa der Literaturprofessoren. Die Blumen der Wiese fragen nicht nach dem Linné'schen oder sonsteinem System. Aber wir Menschen fragten nicht unermüdlich nach Ordnungen, wäre das Pflanzenreich nicht erweislich nach Sippen und wiederkehrenden Gestaltungsgesetzlichkeiten geschaffen. Die Systematik, ebenso die Mathematik, ist nicht die Wirklichkeit. Doch sie entspricht einer Planmäßigkeit, einem Schöpfungsgedanken der Wirklichkeit selbst. Es gibt keine gesunde Pflanze, deren Organe schlechtweg unvergleichbar blieben und nicht in übergreifende Zusammenhänge wiesen. Und es gibt kein lebendiges Kunstwerk von schlechtweg willkürlicher und einziger Form. So glaube ich Herrn Kohler grundsätzlich verstehen zu sollen.

Dem Drang der Kunst nach Vielheit, Mannigfaltigkeit ist immerzu ein reziprokes Streben nach Vereinheitlichung verknüpft. Man mag dessen Wurzel fürs Erste in einer durchgängigen psychologischen oder anthropologischen Haltung suchen, in den Beharrungs- und Steuerungskräften der Konstitution oder Rasse. Oder man mag sich auf biologische Vergleiche stützen, etwa den einer Wirbelsäule: einer colonne vertébrale, die jedesmal anders aussieht und doch keinem Wirbeltier fehlt. Oder man mag in solcher Notwendigkeit eine transzendentale Bestimmung der Formwerdung sehen. Gattung ist allemal die objektive, die gesetzliche Seite der seelisch freien und besonderlichen Hervorbringung.

In diese Richtung scheinen mir die fein gewogenen und abgetönten Darlegungen Herrn Kohlers zu deuten. Sie dienen nicht der Auflösung des Gattungsbegriffs, vielmehr dessen tieferer Sicherung; sie erhellen das Kräftespiel der Gattungsbildung auf Kosten der wohlfeilen Klassifikation.

Dans sa réponse, à la fin de la discussion, **M. Kohler** insiste sur l'heureuse formule de M. G. Cohen dans son intervention : il s'agit en somme d'admettre *la réalité préexistante de la notion de genre dans l'esprit créateur*. En simplifiant un peu, c'est en effet à cette formule que se ramène la première partie de l'exposé de M. Kohler. «Je regrette, dit-il, d'avoir terminé en parlant de l'*utilité* de genre comme lien social entre l'auteur et le public. Il aurait mieux valu commencer par ces considérations «pragmatiques», et laisser les auditeurs sur l'impression de ce que j'ai dit au début. M. Cysarz aussi a heureusement mis en lumière l'élément le plus important de ce que j'ai voulu dire: montrer *la nécessité de l'ordre, de la règle, dans le processus de la création*. M. Cysarz se demande si cette nécessité est d'ordre transcendental ou d'ordre psychologique. Pour lui, sans doute, elle est transcendentale. Pour moi, cette *nécessité* interne est plutôt *psychologique*. Du psychique à

l'esthétique la distance ne me paraft pas grande. M. G. Charlier a dit très justement que nous rangeons sous le terme de *genre* des choses fort différentes. Sans doute le *sonnet* n'est pas un genre au même titre que la tragédie et l'épopée. Il est légitime de discerner, au départ, des attitudes fondamentales différentes : attitude épique, attitude lyrique, etc. Cependant, le genre est quelque chose de plus précis. Remarquez que j'ai parlé successivement d'ordre, de discipline, de règles, puis de genres, dont j'ai donné une définition. Le genre est un cas particulier. Le besoin d'ordre dans le processus créateur est un phénomène plus général. Il est évident que je n'ai pas pensé à l'enseignement en concevant ces réflexions, qui n'ont aucune prétention pédagogique. Mais si, dans nos leçons, nous devons partir de l'étude des œuvres particulières, il est utile aux étudiants que nous aboutissions à des idées générales.»

M. MANFRED KRIDL
(Université de Wilno)

OBSERVATIONS SUR LES GENRES DE LA POÉSIE LYRIQUE

Tout d'abord quelques remarques préliminaires. Je ne peux pas entrer ici dans les détails de l'«ontologie» de la poésie lyrique, mais je suis obligé d'en caractériser aussi brièvement que possible les traits essentiels, ce qui me permettra d'exposer plus tard mes propres vues sur la question des genres.

Les définitions traditionnelles répétaient sous diverses formes quelques thèses principales que l'on peut résumer de la manière suivante:

1⁰ Confrontation de la poésie lyrique avec la poésie épique. Différences : celle-ci décrit le monde «extérieur , celle-là le monde intérieur» qui est le monde propre et personnel du poète.

Or, il faut remarquer que nous trouvons dans le domaine de la poésie lyrique beaucoup de poèmes consacrés à la description de la nature. La nature, c'est évidemment le monde «extérieur» et non pas «intérieur» au sens strict du mot.

Je ne cite que deux exemples qui me seront encore nécessaires par la suite.

Charles Baudelaire : *Un jour de pluie :*

Midi sonne. Le jour est bien sombre aujourd'hui ;
A peine, ce matin, si le soleil a lui.
Les nuages sont noirs, et le vent qui les berce
Les heurte, et de leur choc fait ruisseler l'averse.
Leurs arceaux, se courbant sur les toits ardoisés,
Ressemblent aux piliers de draps noirs pavoisés,
Quand de la nef en deuil qui pleure et qui surplombe,
Le dôme s'arrondit comme une large tombe.
Le ruisseau, lit funèbre où s'en vont les dégoûts,
Charrie en bouillonnant les secrets des égoûts ;
Il bat chaque maison de son flot délétère,
Court jaunir de limon la Seine qu'il altère,
Et présente sa vague aux genoux du passant.
Chacun nous coudoyant sur le trottoir glissant,

Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel :
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel...

Heinrich Heine : *Sonnenuntergang :*

Die glühend rote Sonne steigt
Hinab ins weit aufschauernde,
Silbergraue Weltmeer,
Luftgebilde, rosig angehaucht,
Wallen ihr nach ; und gegenüber
Aus herbstlich dämmernden Wolkenschleiern,
Ein traurig todblasses Antlitz,
Bricht hervor der Mond
Und hinter ihm, Lichtfünkchen,
Nebelweit, schimmern die Sterne...

Cela a l'air d'une description tout à fait épique. Néanmoins elle ne l'est pas, ce que nous prouve la suite des deux poèmes où l'élément lyrique apparaît chez les deux poètes sous forme de réflexions qui chez Baudelaire sont plus larges et chez Heine se bornent à une phrase expressive («Ich aber, der Mensch, der Niedriggepflanzte, der Todbeglückte, Ich klage nicht länger»).

2° Une modification de la thèse précédente attribue au poète épique l'«objectivisme» et au poète lyrique le «subjectivisme». Mais les notions «objectif» et «subjectif» sont difficiles à préciser même dans les sciences, à plus forte raison dans la poésie. Si nous entendons par subjectivisme le «lyrisme», nous disposerons d'un grand nombre d'exemples du subjectivisme des poètes épiques (modernes) et, d'autre part, de l'«objectivisme» des poètes lyriques.

3° Enfin on dit souvent que le sujet de la poésie lyrique c'est exclusivement ou au moins en majorité des sentiments personnels, des «Stimmungen», des réflexions... Sans doute, cela arrive souvent, mais non moins nombreuses sont les poésies lyriques consacrées à la description soit d'une chose (d'un objet), soit d'un personnage, soit d'un événement. Il serait inutile de donner ici des spécimens de tels poèmes ; on les trouve en abondance dans chaque recueil lyrique. Mais il faut ajouter que, pareillement au cas précédent, ce genre n'est pas non plus purement «descriptif», puisqu'il contient l'élément lyrique distinct qui s'exprime dans l'émotion qu'évoquent les objets, les personnages ou les événements.

Selon Faguet toutes les théories sont bonnes si on les prend dans un minimum raisonnable. Les théories citées plus haut comprennent sans doute aussi un petit grain de vérité. Bien que nous ne puissions pas opposer directement le monde extérieur au monde intérieur, nous sommes disposés à avouer que dans la poésie lyrique la description de la nature par exemple, porte un autre caractère que dans la poésie épique, et que c'est justement ce monde intérieur qui influe sur ce caractère, qui le définit parfois. Il en est de même ou presque de même du subjectivisme (lyrisme) et du sujet de la poésie lyrique. Ce problème sera encore traité plus bas ; nous nous bornons donc ici à faire observer d'une façon générale que la description lyrique, quel qu'en soit l'objet et quelque

«épique» et «objective» qu'elle soit en apparence, porte toujours un caractère spécial qui la distingue de toute autre description.

*

Ce qu'on appelle l'élément personnel de la poésie lyrique, cet élément dont on exagère souvent la portée, exige un moment d'attention. A l'époque où la psychologie avait envahi le domaine entier des *humanités* et y régnait presque sans opposition, il n'était que très naturel que l'on considérât toute la poésie, et surtout la poésie lyrique, comme une sorte de document psychologique. La poésie est devenue la source la plus importante de notre connaissance de la personnalité du poète. Le zèle psychologique poussait les critiques à des «découvertes» qui frisaient le comique...

Aujourd'hui la notion même de la personnalité s'est compliquée. Il nous faut distinguer entre la personnalité privée ou humaine du poète et sa personnalité lyrique (le «moi» lyrique). Et c'est cette dernière qui s'exprime avant tout dans sa poésie. Le poème lyrique présente une objectivation des états subjectifs du poète, comme dit le critique polonais Ortwin. Nous y trouvons un moment unique détaché du courant des phénomènes et cristallisé dans une forme (phase) spéciale.

Cette cristallisation est un procédé qui demande déjà quelque distance par rapport aux émotions directement éprouvées, une attitude d'observateur plutôt, «objective» donc en un certain sens. Dans ce procédé la personnalité privée du poète est déjà éliminée. Ce qu'il nous offre, ce n'est pas tout simplement une confession de faits autobiographiques, c'est une énonciation lyrique; si un épisode biographique se trouve à sa base, cet épisode est déjà transposé, au point parfois d'en devenir méconnaissable ; son contenu se sépare de la personne de l'auteur et mène une vie indépendante, devient anonyme, universel, exprime non pas ses expériences intérieures personnelles, mais celles de toutes les âmes capables d'éprouver de telles émotions. Le poème lyrique donne une algèbre des sentiments et leur abstraction (Ortwin). La personnalité de l'auteur devient un être idéal, imaginaire, fictif, la *fonction* du poème, un de ses éléments essentiels, un élément *littéraire* (poétique) qui, comme tous les éléments littéraires, est soumis aux lois de la structure poétique qui ne sont pas des lois de la vie, à plus forte raison de la vie privée d'un homme. Ainsi la personnalité perd son caractère concret et humain et se transforme en «moi lyrique», et le «moi» veut dire à la fois «toi», «lui», «nous», «vous» — tous.

Tous les éléments d'une œuvre littéraire sont des éléments représentés *(dargestellt*, selon Ingarden). Il ne faut pas confondre leur *contenu* avec leur *construction*. Il peut bien arriver qu'une partie de ces éléments soit empruntée à la réalité matérielle ou psychique ; mais leur construction lyrique a peu de chose en commun avec cette réalité.

La construction est la force organisatrice qui d'abord *choisit* certains moments extérieurs et intérieurs de la totalité compliquée d'un «Erlebnis», composée de phénomènes très différents, puis les forme en un complexe nouveau susceptible de réaliser une fin esthétique. Dans la construction lyrique prédomine ce qu'on appelle «le tableau subjectif de la réalité», ce qui n'est pas autre chose que — selon Ingarden — *l'aspect*

relatif du monde ou — en d'autres termes — justement *l'aspect lyrique* qui diffère essentiellement de l'aspect épique et de l'aspect dramatique et se manifeste par son caractère *émotionnel*. Ce caractère résulte du rapport entre le «moi» lyrique et l'objet auquel il s'adresse. Les objets du monde extérieur ne sont que l'arrière-fond, le fondement, l'impulsion d'où naissent les sentiments, les émotions, les réflexions, les opinions...

Ce qu'on appelle «les idées» du poème lyrique et auxquelles on attribue volontiers une signification et une portée transcendante, forment, de même que les autres éléments, une partie intégrante et immanente de l'ensemble, n'existent pas en dehors de lui et ne s'en laissent point détacher sous forme de jugements *(logische Urteile)* strictement formulés sans qu'il en résulte le danger de *rationaliser* un élément qui n'a rien à faire avec la logique et le raisonnement.

*

Ces remarques préliminaires étaient nécessaires pour que nous puissions présenter la question des genres dans la poésie lyrique d'une façon plus compréhensible.

Il va sans dire que la classification de la poésie lyrique (comme, du reste, de tous les autres genres littéraires) doit être envisagée de la manière la plus large et la plus générale possible. Seules les classes les plus générales offrent la possibilité de situer la matière vivante et variée de la poésie en des cadres relativement moins schématiques.

Mais ce moyen ne suffit certainement pas. Il faut que nous tâchions d'éviter un autre danger auquel nous nous exposons en détachant de l'ensemble du poème lyrique un élément séparé, le considérant comme le plus important et le prenant par conséquent pour base de notre classification. Cela arrive quand nous divisons les poèmes lyriques selon leurs *thèmes*. Sans compter qu'une telle classification aboutit à une confusion remarquable, étant donné qu'il est impossible de tracer des frontières entre les innombrables thèmes qui étaient, qui sont, et qui seront encore le sujet des poèmes lyriques — le principe même de cette classification est intenable. Comme littéralement tout ce qui existe dans le monde matériel et psychique peut devenir sujet d'un poème lyrique (et le sujet de tout autre genre de poésie!) — le thème ne présente aucune *différence spécifique* de la poésie lyrique, ne peut pas être considéré comme sa marque essentielle, la distinguant des autres genres littéraires. Comment alors prendre cet élément pour base de la classification? Le fait qu'un poème porte sur l'amour, sur la tristesse, sur la mélancolie, sur les questions politiques, sociales, etc., ne nous renseigne donc en rien sur son caractère essentiel. Et c'est de cette «essence» qu'il faut partir pour trouver un principe de division plus rationnel et plus approprié à la poésie lyrique. Aucune classification des animaux ou des plantes ne prend pour fondement les traits qui sont communs à tous les animaux et à toutes les plantes, mais ceux-là seuls par lesquels certaines classes se distinguent. Il en serait de même si nous voulions classifier la poésie lyrique selon d'autres éléments isolés, par exemple le mètre (comme les Grecs anciens), la strophe, la rime, etc... Ce sont des éléments organiques de tout poème lyrique, mais leur valeur ne se révèle que dans la *polyphonie* de l'ensemble...

Il n'y a qu'un élément essentiel qui pénètre dans tous les détails du poème lyrique, qui est sa source et son fondement, qui détermine son thème, forme sa construction, son style, son mètre et son rythme. C'est justement *le lyrisme*, phénomène difficile à saisir, encore plus difficile à définir. Mais je crois qu'on peut le comprendre en général comme *émotion*, émotion évoquée par n'importe quel phénomène externe ou interne, et cristallisée dans une forme poétique surtout par l'intermédiaire de la *langue* (parole). Les éléments émotionnels de la langue poétique forment, en collaboration avec d'autres facteurs, le caractère lyrique de l'ouvrage. Ces autres facteurs, tels que la composition, la méthode d'esquisser les faits au lieu de les représenter d'une façon détaillée, épique — etc. sont connus et étudiés par les historiens de la littérature. Mais ceux-ci ont négligé jusqu'à présent dans leurs études et dans leurs tentatives pour déterminer les genres littéraires et de les diviser en groupes — ce facteur qui est peut-être le plus important et le plus décisif, c'est-à-dire *la langue poétique.* Langue épique, langue dramatique, langue lyrique — ce sont trois différents *systèmes* linguistiques qui contribuent en une large mesure à la définition du caractère des genres littéraires.

Je suis forcé de me borner à cette indication générale et d'en tirer les conséquences pour mon sujet principal. Or, le lyrisme qui se révèle surtout dans la langue poétique se manifeste de différentes manières dans les poèmes lyriques. Il existe une éruption *directe* du lyrisme où est représenté un état d'âme dans sa forme relativement «pure», — «relativement» seulement parce qu'une «pureté absolue» des états psychiques n'existe pas, moins encore une pureté de leurs expressions poétiques. L'amour, la colère, la tristesse, la mélancolie, etc., par le fait même qu'elles doivent être exprimées par l'intermédiaire de la parole, revêtent une forme à moitié psychique, à moitié physique, perdent leur caractère purement spirituel, deviennent quelque chose de concret, de matériel comme les mots qui nous les font connaître et qui, en partie du moins, appartiennent au monde physique. C'est une nécessité qu'on ne peut pas éviter, mais les poètes ont des moyens de «spiritualiser» la langue, de l'épurer, pour ainsi dire, et, par conséquent, d'épurer le lyrisme. Il y a des poèmes lyriques où ils ne se servent pas, pour nous suggérer leurs sentiments, leurs impressions, leurs réflexions, de moyens empruntés au monde extérieur, où ils n'introduisent aucun personnage, aucun événement, aucun phénomène de la nature, etc., mais où ils parlent directement de ce qui remplit, dans un moment donné, leur âme.

Je rappelle quelques exemples caractéristiques :

Heine :

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg'es nie ;
Und ich hab'es doch getragen, —
Aber fragt mich nur nicht : wie ?

Lieben und Hassen, Hassen und Lieben
Ist alles über mich hingegangen ;
Doch blieb von allem nichts an mir hangen,
Ich bin der Allerselbe geblieben.

Verlaine :

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout Espoir,
Dormez, toute Envie !

Je ne vois plus rien.
Je perds la mémoire
Du mal et du bien...
O la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau ...
Silence, silence !

Mais il y a d'autres cas (et leur nombre est peut-être plus grand) où le lyrisme se manifeste d'une manière plus *indirecte* par l'intermédiaire de phénomènes de toute sorte qui sont plus ou moins pénétrés d'émotion. En introduisant dans son poème lyrique des fragments de la nature, des objets matériels, des personnages enfin, vers lesquels se dirige l'émotion, le poète est forcé de les *décrire* d'une manière ou d'une autre (en principe il emploie alors la manière *lyrique).* Ainsi entre dans le poème lyrique l'élément *descriptif*, donc un élément *épique* dans un certain sens. Nous avons ainsi une combinaison, dans un même poème, de traits lyriques et épiques. Mais le poète lyrique peut aller encore plus loin et présenter dans un poème un *dialogue* ou bien un *événement.* Ainsi fait son apparition un troisième élément, à savoir l'élément *dramatique.* Tout se pénètre mutuellement et se confond. L'analyse se trouve parfois devant une difficulté considérable de distinguer tous ces éléments et de constater quand même le caractère essentiellement lyrique de l'ensemble. Quels en sont les moyens, c'est là une question de méthodologie. Ce qui nous intéresse ici, c'est la jonction de tous ces éléments et leur pénétration par le lyrisme.

Or, nous croyons qu'il existe en général deux aspects de cette jonction et de cette pénétration lyrique. L'un d'eux consiste en ceci que l'élément descriptif *prédomine* dans l'ensemble et le lyrisme s'y manifeste d'une manière très discrète. Cette prédominance est, naturellement, apparente (car le lyrisme l'emporte dans tous les cas), la manifestation du lyrisme s'effectue parfois par quelques mots seulement ou par quelques expressions, parfois faisant connaître d'une manière plus efficace la présence du sujet («moi») lyrique, son attitude envers le monde extérieur, la relativité de cette attitude, etc.

L'autre cas se présente dans les poèmes lyriques où le monde concret n'est qu'un *prétexte*, qu'une pure fiction, un état d'âme, comme on dit ; il est clair que cette question de prétexte existe aussi dans le premier cas, mais elle n'y est pas aussi distinctement posée et exprimée. Ici, au contraire, l'émotion s'exprime d'une façon plus claire et plus nette *par* la description *même* (et non pas par des moyens en dehors d'elle) à l'aide de phénomènes du monde réel. Pour mieux comprendre la description lyrique (dans les deux cas) il n'est pas de meilleur moyen que de la comparer avec une description purement épique (dans *Hermann*

und Dorothea, par exemple) où n'existent que des faits et des objets, et d'où toute émotion est, par principe, éliminée.

Quelques exemples des deux genres. Le premier est assez bien représenté par les deux poèmes de Baudelaire et de Heine, cités au commencement de nos remarques. Quant au second il suffit de rappeler les strophes suivantes de Verlaine :

SOLEILS COUCHANTS

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trèves
Défilent, pareils
A des grands soleils
Couchants, sur les grèves.

ou bien de Heine :

Im Walde wandl'ich und weine,
Die Drossel sitzt in der Höh' ;
Sie springt und singt gar feine :
„Warum ist dir so weh ?"

„Die Schwalben, deine Schwestern,
Die können's dir sagen, mein Kind ;
Sie wohnten in klugen Nestern,
Wo Liebchens Fenster sind."

Nous aurions alors deux genres principaux de la poésie lyrique : *la poésie lyrique pure ou directe* et *la poésie lyrique descriptive ou indirecte.* Il va sans dire et il résulte de ce que nous avons dit plus haut que tant le premier genre que le second n'existe en réalité que rarement sous une forme absolument «pure» ; par conséquent des subdivisions sont possibles, et même désirables pour mieux préciser les différents aspects du lyrisme, mais toujours dans les cadres indiqués.

Chaque thème lyrique (tel que ceux énumérés plus haut) peut être présenté sous une de ces deux formes essentielles. Purs ou descriptifs peuvent être des poèmes lyriques portant sur l'«âme» du poète (Ich-Lyrik), où il se caractérise lui-même, ses attitudes et ses impressions. Il en est de même de la poésie amoureuse (une sorte de «Du-Lyrik») ; ses éruptions peuvent avoir un caractère «amorphe» (au point de vue du sujet naturellement), ou bien l'érotisme (l'amour) peut se concentrer autour d'un personnage *décrit*, autour d'un événement, d'un phénomène extérieur ou intérieur. Un thème religieux se présente sous forme d'expression directe de sentiments de foi ou bien sous forme indirecte de

description des œuvres de Dieu. Ce qu'on appelle poésie méditative (poésie de réflexion) ne se soustrait point à cette classification. Les éléments de pensée «philosophique», de réflexion, de programme politique ou social s'expriment par des raisonnements directs (évidemment à caractère lyrique) où on pose une question générale, un problème, en en tirant des conclusions ou en le laissant au lecteur; ou bien le problème est présenté sous la forme d'un exemple, de la description d'un événement etc. Le lyrisme prend alors aussi les deux formes indiquées.

GOETHE: *NATUR UND KUNST*

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst, in abgemessnen Stunden,
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammen raffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

DIE NEKTARTROPFEN

Als Minerva, jenen Liebling,
Den Prometheus, zu begünst'gen,
Eine volle Nektarschale
Von dem Himmel niederbrachte,
Seine Menschen zu beglücken
Und den Trieb zu holden Künsten
Ihrem Busen einzuflößen;
Eilte sie mit schnellen Füßen,
Daß sie Jupiter nicht sähe.
Und die goldne Schale schwankte,
Und es fielen wenig Tropfen
Auf den grünen Boden nieder.

Emsig waren drauf die Bienen
Hinterher, und saugten fleißig;
Kam der Schmetterling geschäftig,
Auch ein Tröpfchen zu erhaschen;
Selbst die ungestalte Spinne
Kroch herbei und sog gewaltig.

Glücklich haben sie gekostet,
Sie und andre zarte Tierchen!
Denn sie teilen mit dem Menschen
Nun das schönste Glück, die Kunst.

Je m'approche de la fin de mes remarques. Je me rends très bien compte que ma proposition de classifier les genres de la poésie lyrique n'est nullement une révélation. Mais les autres tentatives pour résoudre ce problème ne le sont pas non plus. A vrai dire le problème de la classification n'est pas un des plus importants de la théorie littéraire. C'est

une question plutôt pratique que d'introduire un ordre possible dans une matière extrêmement difficile à grouper, de faciliter l'orientation dans les matériaux littéraires et les études qui les concernent. Néanmoins les classifications sont nécessaires, et je crois que la mienne. la plus générale possible, permet d'éviter le danger de couper en morceaux d'une manière schématique la vivante individualité des œuvres littéraires. D'autre part, ce qui est plus important, c'est qu'en prenant pour base cette classification nous nous débarrassons d'une foule de travaux inutiles et improductifs concernant les problèmes «idéologiques» et «philosophiques» des poèmes lyriques (résultat nécessaire de la division selon les thèmes) ainsi que toutes les questions «psychologiques», la personnalité du poète et sa «*Weltanschauung*» y compris. Au lieu de ce travail nous allons nous occuper de problèmes plus essentiels, en tout cas plus proches de la poésie lyrique — du *lyrisme* et de ses différentes manifestations. Notre tâche devient l'étude des formes pures et descriptives du lyrisme, de la pénétration et de la transformation de l'élément soi-disant épique dans la poésie lyrique, des différents moyens de l'utiliser et des différents moyens de le déformer par le lyrisme. Je crois que cela nous approche beaucoup plus de l'intelligence de la *poésie* en général, ce qui est après tout notre but principal.

M. **Bonnard** s'élève contre la distinction que M. Kridl établit entre la poésie directe pure et la poésie lyrique descriptive, essayant de montrer par l'exemple d'un sonnet de Keats que pareille distinction est arbitraire.

M. Georges **Lafourcade** (Grenoble): Il y a antinomie, du moins en apparence, entre un aspect de l'inspiration lyrique, dont on souligne le caractère «pur», spontané, primitif, et la complication minutieuse des formes. Cela tient évidemment à la liaison étroite du genre avec la musique (chœurs des tragédies grecques, ballades de Machault). Mais cette nécessité de l'accompagnement musical n'est-elle pas en elle-même significative? Loin d'être individuelle et spontanée, l'inspiration du lyrique primitif a besoin de s'appuyer sur des règles et des formes extérieures, d'être soutenue, *accompagnée.* C'est que le lyrique doit soit affirmer puissamment son individualisme, soit surtout exprimer de grandes émotions collectives. Dans un cas comme dans l'autre il est amené à simplifier, à exagérer ou du moins à magnifier. Le processus modifie singulièrement la spontanéité supposée de l'inspiration. Le poète doit en effet forcer le ton, et pour ainsi dire *tenir la note.* D'où un artifice qui est précisément celui de la parole chantée. La poésie lyrique est-elle donc l'expression des sentiments personnels? N'est-elle pas plutôt le meilleur moyen de dissimuler ou de déformer les sentiments proprement personnels? On rejoint ici la Théorie des Masques d'Oscar Wilde : c'est seulement à l'abri d'un masque, et point en son nom personnel, que l'artiste s'exprime pleinement. Michelet ne se révèle-t-il pas plus que Hugo ou Lamartine? Le *Chastelard* de Swinburne n'est-il pas plus vrai que ses grandes odes eschyliennes ? Il ne s'agit évidemment pas des formes lyriques mineures plus simples, comme l'élégie ou l'épître. Mais justement le mot «lyrique» prête là à confusion ; les genres mineurs devraient s'appeler d'un autre nom les apparentant à leur inspiration différente : intimiste, autobiographique, confidentielle. Quel rapport entre le Ronsard des *Odes* et celui des *Discours ?*

M. **Kridl :** Je ne classe pas la poésie sur la base de l'émotion ; je propose seulement comme une sorte d'«hypothèse de travail» de définir le lyrisme comme «émotion». Il va sans dire que nous retrouvons l'élément affectif dans la poésie épique autant que dans la poésie dramatique, mais cet élément n'y est pas *essentiel*

comme dans la poésie lyrique, ne pénètre pas *tous les autres* éléments. Le poème de Heine cité dans ma communication n'est pas du tout une exception. Nous trouvons de tels poèmes de «pure émotion» en abondance chez tous les poètes lyriques. La question de l'«Ich-Lyrik» et de la «Du-Lyrik» est aussi ancienne que la poésie lyrique elle-même. Les «genres» de la poésie lyrique existent depuis son commencement et n'ont rien à faire avec les époques littéraires.

Je suis tout à fait d'accord avec M. Lafourcade en ce qui concerne les «masques lyriques».

TROISIEME SÉANCE

Président : M. CHARLIER

M. BÉLA ZOLNAI

(Université de Szeged)

LA BALLADE ÉPIQUE

(Remarques et contributions.)[1]

L'existence du genre «ballade épique» présente aux recherches de riches possibilités du point de vue littérature comparée, cette dernière prise dans le sens qu'on lui attribuait avant la guerre, c'est-à-dire : histoire des thèmes littéraires, variations des motifs, pérégrinations des sujets, dénommées par un terme allemand *Stoffgeschichte*. En effet, la ballade épique n'est-elle pas le genre littéraire dont les sujets ont subi, dans les cadres de sa propre histoire ou dans ceux d'autres genres, les avatars les plus intéressants? Celui où la fable importe, se transporte partout et semble l'emporter sur les autres éléments de l'œuvre... Ne trouve-t-on pas, en cherchant par exemple la parenté internationale d'une ballade populaire telle que la chanson vénitienne : *La povera Cecilia*, et dans une même famille, la fable très répandue de la «novella italiana» du Rinascimento ; une nouvelle du Français Goulart (1618) ; une tragédie de Claude Rouillet ; une ballade catalane ; une pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure* (1604), drame sévère inspiré de *Promos et Cassandra* de Whetstone et qui a été plusieurs fois l'objet des recherches des comparatistes ; une ballade populaire hongroise remontant au seizième siècle, et jusqu'à l'opéra de la *Tosca* et à une légende slovaque moderne recueillie aux environs de Cassovie en Hongrie septentrionale.[2] Ne pourrons-nous donc pas fixer pour point de départ à notre enquête cette première constatation de l'importance du sujet pour la ballade épique, constatation que nous avons dû faire en essayant de placer ladite ballade hongroise parmi les ramifications

[1] L'auteur de ces quelques pages s'excuse avant tout de ne présenter ici que des échantillons fragmentaires de ses recherches, en se réservant de les compléter ultérieurement, d'après le programme qu'il a publié dans les Résumés du Congrès de Lyon (1939, p. 8—10).

[2] Cf. notre étude : *Sources italiennes d'une ballade hongroise,* dans Revue des Études Hongroises, 1926, p. 158—166.

du sujet de la *Povera Cecilia*, Vénitienne qui a cru sauver la vie de son mari en sacrifiant son honneur?

Vu la grande littérature critique qui, dans les cadres de chaque littérature nationale, s'occupe de l'histoire des ballades et qui a élucidé les questions de détail et dressé de vastes synthèses, parmi lesquelles nous relevons celle de M. Wolfgang Kayser sur l'histoire de la ballade allemande,[1] la tâche qui nous importait ne pouvait pas être celle de rivaliser avec les historiens spécialistes du genre. En évitant de nous perdre dans l'abstrait ou dans le domaine des principes et sans vouloir faire une métaphysique des genres, nous devions, en plus, nous contenter de rester dans l'empirisme des détails, d'essayer de donner quelques vues d'ensemble et de proposer de modestes suggestions concernant les affinités qui relient certains faits même éloignés l'un de l'autre. Ce que nous pouvions apporter de nouveau dans ce «rapport», basé sur un matériel beaucoup trop incomplet, c'était d'attirer l'attention sur une province encore peu étudiée du monde balladique, nous entendons la ballade du dix-neuvième siècle, cultivée surtout dans les pays de l'ancienne monarchie des Habsbourg ; sur cette floraison attardée du genre où il devient définitivement «genre» par son caractère conventionnel, — puisque *genre* veut dire toujours un peu «convention» : formation poétique à la portée de tous et qui nous présente plus apparemment les qualités du genre que les spécimens exceptionnels appelés aussi chefs-d'œuvre. Comme M. Kohler vient de le dire dans sa communication : il y a toujours un trait de collectivité dans le culte d'un genre...

I

Comme toutes les formations littéraires qu'on peut qualifier de «genre», de «style», de «goût», de «tendance», la ballade peut être envisagée, elle aussi, de deux points de vue. Nous devons la supposer comme possible à toutes les époques et dans tous les pays, indépendamment de toute évolution historique et correspondant nécessairement à un état psychologique de l'homme : le besoin d'éterniser un événement tragique ou comique dans un court récit ayant une forme plus ou moins fixe. Dans cette conception «ahistorique», la ballade devient une formation poétique ou plutôt un cadre général comme la fable, la tragédie, l'épigramme sous sa forme primitive d'épigraphe, etc. Il n'est pas difficile de découvrir certains motifs de la ballade moderne chez les Anciens, tel, par exemple, que la situation poétique (correspondant à une réalité généralement humaine) du héros qui prend congé des siens, scène qui se trouve déjà chez le poète Homère ; ou bien le personnage du chevalier tuant les dragons, trésor du folklore international, héritage mythique des Hercule et des Siegfried et qui réapparaît dans les ballades, prétendues populaires, anglaises, et dans les ballades littéraires s'inspirant de la fable[2]. Si l'existence des motifs ne suffit pas à prouver la possibilité de la naissance multiple du genre, voici le fameux poème

[1] *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin, Junker, 1936, 328 p.

[2] Cf. p. e. *The legend of Sir Guy* (Percy); Schiller : *Der Kampf mit dem Drachen.*

de Bacchylide, *Thésée*, que certains spécialistes[1] de la littérature grecque ont désigné comme conforme aux exigences de la «ballade héroïque», supposition qui paraît pourtant manquer de fondement, puisque la seule présence des éléments épiques et dramatiques ne suffit pas à transformer un dithyrambe en ballade: ce sont les intentions du poète qui font le genre, sans parler du fait que l'existence d'un genre exige une tradition, un lien quelconque qui relie les spécimens de la même «structure» à travers l'espace et le temps. Y a-t-il un lien qui ramène le *Romancero* à Bacchylide? La supposition que la préexistence de «ballades» héroïques aurait servi de préparation aux épopées homériques[2] ne nous apporte, non plus, rien de positif pour établir une origine «antique» ou une filiation trois fois millénaire de la ballade...

Si l'on veut encore aller plus loin dans cette direction, on arrive au domaine de l'enfantement primitif et subconscient de toute production intellectuelle, et on se trouve devant les théories des folkloristes modernes qui expliquent la naissance de deux «formes», semblables, mais séparées par le temps et par l'espace, comme produit naturel des conditions semblables et de la même constellation psychique[3] ; ou bien on retourne au romantique Goethe cherchant partout derrière les manifestations humaines des forces mystérieuses et croyant retrouver, dans son exaltation de la ballade «populaire», la forme primitive (Urform) de toute poésie dans ce genre chéri, où les éléments de la poésie ne sont pas encore séparés.[4]

Revenant aux chemins plus réels des faits historiques, nous devons reconnaître, avec M. Van Tieghem,[5] que la ballade ne remonte pas plus loin qu'au moyen âge et qu'elle doit être comprise et définie dans des cadres historiques. Certes, les difficultés de définir et d'isoler le genre «ballade épique» ne disparaissent pas si on le considère comme un genre historiquement développé et conditionné. Dans le cours de la littérature universelle, la ballade n'apparaît pas tout de suite et toujours avec la netteté décisive qui pourrait lui prêter les traits d'un genre unique et conscient de lui-même. Des formations littéraires ont surgi qu'on pourrait ranger, en raison de certains points de contact, voire même d'affinités, sous la même formule. Nous voudrions pourtant les séparer de la ballade

[1] Cf. p. e. I. Hegedüs, dans son commentaire de Bacchylide, Budapest, 1903, p. 24 et 134.

[2] Cf. Drerup : *Poétique d'Homère*, vol. I. Je note, à titre de curiosité, qu'il s'est trouvé un savant philologue (Nägelsbach, cité par P. Holzhausen, Zeitschrift für deutsche Philologie, 1883, 130) qui prétendait que certaines odes d'Horace seraient en vérité des romances!

[3] Cf. p. e. Ch. Marót : *Survivance*. Deuxième Congrès International d'esthétique, Paris, Alcan 1937. Cf. encore du même auteur : *Refrigerium*, Szeged, Acta Univ. 1937, p. 156. („Unmöglich konnte man doch eine regelrecht evolutionistische Reihenfolge Geschehnissen aufdrängen wollen, welche viel mehr als von historischen, gedanklichen Faktoren, von innen aus, d. h. durch die Gleichheit der psychischen Gestaltung, Resonanz emotionaler und voluntaristischer Imponderabilien usw. determiniert wurden.")

[4] Cf. les essais de Goethe : *Naturformen der Dichtung* (Noten und Abhandlungen zum Westöstlichen Divan) et *Betrachtungen und Auslegung zur Ballade* (Kunst und Altertum). Cf. encore W. Kayser, o. c. p. 1 et suiv.

[5] *La question des genres littéraires*. Helicon, 1938, p. 97.

épique pour arriver ainsi à une formation littéraire qui ait une histoire cohérente et où la tradition constitue une lignée ininterrompue. La «ballade» dont Molière constatait la disparition : *«La ballade à mon goût, est une chose fade; Ce n'en est plus la mode; elle sent son vieux temps.»* (*Femmes sav.*, III, 5.) Ce petit poème accompagné de musique et de danse qui porte le nom de *ballade*, la «ballade à envoi», forme lyrique de construction fixe datant du XIIe siècle[1] et qui s'est maintenue, en perdant sa construction rigoureuse, jusqu'à Musset et à Victor Hugo voire même à Paul Fort, doit être éliminé de notre genre, malgré l'effort de certains savants[2] qui verraient dériver la ballade épique de la ballade à danser. Cette hypothèse d'une origine populaire et «dansante» de la ballade, genre produit uniquement par une collectivité (où «populaire» et «collectivité» seraient encore à définir), a été vivement attaquée, comme on le sait, dans le livre de Madame Louise Pound,[3] étude d'intérêt général pour tout ce qui dans l'histoire littéraire est en rapport avec les produits soi-disant populaires et qui a démontré, entre autres, que le nom même de la *ballade*, l'unique preuve de l'existence des anciennes «danses épiques», n'a été donné qu'au XVIIIe siècle aux récits épiques de l'Écosse.

En l'état actuel des choses, la ballade populaire doit être considérée, elle aussi,[4] comme une création de poètes individuels vivant en communauté avec le peuple. Seulement, qu'elle ait fleuri en Ecosse, en Scandinavie,[5] en Hongrie, en Serbie ou dans les pays balkaniques, la ballade populaire n'entre dans les cadres de notre histoire de la ballade littéraire proprement dite qu'en tant qu'elle l'a fécondée souvent par ses inspirations qui, présentant un degré littéraire plus ancien et plus primitif, pouvaient donner l'illusion de venir des sources intarissables du génie primordial de la race en question. Les ballades d'un Goethe ou d'un Arany réunissent toutes les perfections de l'art littéraire : les ballades populaires n'ont qu'une valeur de musée. Elles subsistent néanmoins, ou plus précisément : elles subsistaient encore au dix-neuvième siècle, en état de primitivité souvent supérieur aux artifices

[1] Cf. Frederic J. A. Davidson : *Über den Ursprung und die Geschichte der französischen Ballade*, Diss. Halle, 1900.

[2] Heusler (Germ.-Rom. Monatsschr. 1922, p. 16) ; — F. Brunetière (Grande Encyclopédie); — Ch. Ferenczi, sur les ballades populaires de Transylvanie (en hongrois), dans Egy. Philologiai Közl. 1912, 204;—R. Gragger: *Ungarische Balladen*, Berlin, 1926, Introd.; — Francis B. Gummere : *The popular ballad*, London, 1907, 14 etc. — Kayser, o. c. 4; cf. encore la riche bibliographie donnée par cet auteur, p. 304, n. 5.

[3] *Poetic origins and the ballads*, 1921. (Je ne connais cette publication que par le livre de M. Kayser, o. c. p. 5.)

[4] Cf. par exemple ce que dit d'Homère M. Ch. Marót (*Les origines du poète Homère*, Extrait de la Rev. des Ét. Homériques, 1934) : „. . . l'Iliade et l'Odyssée sont sorties de l'invention de poètes magnifiques, mais vivant dans la communauté poétique. . . Les épopées grecques n'étaient point de la poésie populaire dans le sens que Vico attribue à ce terme, ni ne peuvent être dues à la technique d'un grand poète moderne.“ (P. 15 et 17.) — Kayser (o. c., p. 5): „. . . Die Ballade ist ursprünglich Kunstdichtung, von einem bestimmten Dichter geschaffen, dessen Werk dann allmählich vom Volk aufgenommen und umgewandelt wird.“

[5] Cf. Mohnike : *Altschwedische Balladen*, 1836 ; — W. Grimm : *Altdänische Heldenlieder*, 1811; — Warrens : *Schwedische Volkslieder der Vorzeit*, 1857.

de certains littérateurs ; la haute littérature s'abaisse de temps en temps pour se rafraîchir à la limpide rivière de cette poésie. Il y a là un problème que nous devons, sans essayer de le résoudre, écarter de nos considérations fragmentaires. En tout cas, nous pouvons constater néanmoins que la ballade — sauf dans ses formes ironiques ou philosophiques — est le genre qui a le plus de rapports avec le folklore et l'ethnologie.

Le *conte* (La Fontaine) et la *fable* en vers doivent également être exclus du genre ballade. Ces formations épiques ont leur propre tradition, leur style, leurs modèles, leurs chefs-d'œuvre. Ce qui les sépare définitivement de la ballade, c'est l'esprit moralisateur ou bien, s'il y a une communauté de sujets, la forme trop «épique» du récit se rapprochant de la nouvelle en prose, l'absence d'émotion lyrique et de construction dramatique. Il va sans dire que le *fabliau*, ancêtre libertin du conte qui d'ailleurs n'a pas renié son père, ce représentant de l'esprit gaulois et qui a fécondé la nouvelle italienne et la comédie française et les «philosophes» mêmes, — n'entre pas dans les cadres de la ballade épique. Au plus, pourrait-on demander s'il n'a pas inspiré quelques ballades à sujet comique...

La *chanson historique*, si répandue en France et en Allemagne au seizième siècle, si importante pour la formation de l'opinion nationale en Hongrie jusqu'au dix-huitième siècle, manque d'une qualité essentielle à la ballade: la composition dramatique et l'unité intérieure de l'action psychologique.

Abstraction faite de ces genres plus ou moins voisins, la «forme pure» même de la ballade épique et le fil historique de sa propre évolution se trouvent souvent enchevêtrés dans des formations qui se confondent avec lui. La *légende* religieuse et profane est une variante de cette catégorie et qui se trouve partout où la ballade fleurit. Les deux genres vivent dans une espèce de symbiose. Les miracles, l'intervention du Dieu chrétien, sont toujours prêts, quand il s'agit, dans l'atmosphère tragique de la ballade, de donner un dénouement au problème insoluble ou de punir un coupable détesté par l'auteur... Cette intervention qui transforme facilement la ballade en une légende chrétienne est présente dans le *romancero* espagnol qui, avec son sujet spécial lié à l'Espagne, à une époque précise et par son milieu de luttes entre Chrétiens et Musulmans, forme un genre à part dans ce grand cadre qu'on pourrait dénommer le trésor des ballades. Voici par exemple la romance de la mort des deux Carvajales exécutés bien qu'innocents, sur l'ordre du roi Don Fernando, qui sera trouvé, à son tour, mort mystérieusement à la date indiquée par ses victimes ; le poème finit par la pieuse conclusion que voilà la punition de la justice divine.[1] Dans ce beau temps idyllique de la poésie européenne, depuis 1765 jusqu'au milieu du siècle dernier, où l'ambition des littérateurs et des érudits fut de retrouver, de rééditer, de recueillir en volumes[2] quelques ballades, populaires ou de la

[1] Em. Geibel et Ad. Friedr. von Schack : *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, Cotta 1860, p. 243.

[2] Voici quelques-uns de ces recueils : A. Loève-Veimars : *Ballades de l'Angleterre*, Paris, 1825. (Bibl. Nat. : „Yk 2101".) — A. Fontaney : *Ballades, mélodies et poésies diverses*, 1829. (Lanson, Bibliogr. Nº 18026.) — Mohnike, o. c. — A.

«haute» littérature, en les commentant et en les annotant à l'usage des savants et des belles âmes : la *légende* sainte faisait toujours et nécessairement partie d'une telle publication. La célèbre *Légende du fer à cheval (Legende vom Hufeisen)* de Goethe, chef-d'œuvre et modèle de la légende, figure encore parmi les «paraboles» de ce poète. Dans la poésie autrichienne, la légende devient inséparable de la présence des ballades. Johann-Nepomuk Vogl, poète médiocre mais très populaire, surtout grâce à ses ballades, avait publié, en 1845, un recueil où toutes les subdivisions du «petit poème épique» se trouvaient réunies sous le titre *Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden.*[1] La ballade, devenue lecture des familles,[2] comme le *Béranger des familles* (Paris, Garnier), attire dans son domaine tous les genres voisins. Deux poètes amateurs, L. Bowitsch et A. Gigl, ont eu l'ambition de remplir deux volumes de produits plus ou moins balladiques de l'empire des Habsbourg sous le titre *Österreichisches Balladen-Buch*, parus à Vienne en 1856. Parmi ces poèmes, les *légendes saintes* ont reçu droit de cité, avec rang égal à celui des ballades proprement dites. Citons la légende de *Christophore*,[3] géant rustique que le hasard de pouvoir porter l'enfant Jésus ramène à la vie dévote; une autre[4] nous montre le pauvre François d'Assise en extase parmi ses oiseaux, sans que l'auteur se donne la peine d'inventer une action quelconque à son «histoire»; une troisième[5] raconte un épisode de la vie du Juif errant etc. La légende sainte devenait alors en Hongrie une des ambitions des grands poètes de la première moitié du XIXe siècle. Un des plus beaux poèmes de Vörösmarty, légende d'une fine spiritualité avec une subtilité incomparable dans les expressions, raconte l'aventure d'un ange qui descend sur terre pour y trouver la femme dont l'amour est véritable et pourtant chaste, et qui n'en trouve qu'une seule, en la personne de la fille de Louis d'Anjou, roi de Hongrie, fiancée au roi de Pologne... Ainsi, comme il convenait aux temps du «biedermeier»,[6] un trait de sentiment national se mêle à l'histoire qui est «à

Nancey : *Lieds et ballades, imités d'Uhland* (Troyes 1876). [F. E. Duméril : *Lieds et ballades germaniques*, essai de bibliogr. Paris 1934, 151.] — K. G. Ritter von Leitner: *Balladen und Romanzen*, 1825; du même auteur : *Balladenkranz...* — Joh. Nep. Vogl : *Balladen und Romanzen*, Wien, 1835; du même auteur : *Blumen* (Romanzen, Lieder), Wien 1852. — C. Schurig : *Deutsches Balladenbuch*, Leipzig, Wigand, 1852. — Alexandri : *Ballades populaires de la Roumanie*, Paris, 1855. (Bibl. Nat. : „Yo 115.") — An. Grün : *Robin Hood, Balladenkranz nach altengl. Volksliedern*, 1864.— *Magyar balladák könyve*, I—II, Pest, 1860. — W. Doenniges : *Altschottische Volksballaden*, 1852. — Hub : *Deutschlands Balladendichter*, Karlsruhe 1865. — A. Millien : *Ballades et chansons populaires tchèques et bulgares*, Paris 1894. — J. Nida : *Ballades et romances, traduites de l'allemand*, St-Quentin, 1873. (Bibl. Nat. : „Yh 3209".) Entre 1869 et 1877, il existait en Angleterre une «Ballad society» qui publiait ses «reports» à Hartford. (Cf. Bibl. Nat. : „Yk Réserve 246.")

[1] Cf. R. J. Binder : *J. N. Vogl und die österreichische Ballade.* Prag, 1907, p. 33.

[2] Cf. p. e. : *Old english ballads...* with fifty illustrations. London, Ward and Lock, 1864. (Bibl. de l'Académie Hongr., Germ. ir. 0.500.) Collection dans laquelle, parmi les anciennes ballades, s'en trouve une de W. Scott...

[3] J. L. Blahetka : *Christophorus.* (Vol. I, p. 65.)

[4] K. M. Böhm : *Die Romanze* (!) *vom heiligen Franz.* (Vol. I, p. 73.)

[5] Braun von Braunthal: *Ahasver und die Nürnberger Schuster.* (Vol. I, p. 104.)

[6] Cf. notre publication sur *Le style «biedermeier» dans la littérature*, Szeged, Acta Universitatis, 1935.

lire» *(legenda)* par les âmes pieuses. Ajoutons encore que la légende sainte reçoit même l'élément comique, à preuve un récit de Jean Arany,[1] légèrement ironique, il est vrai, quant à l'authenticité de son histoire et augmentant les mésaventures apocryphes de saint Pierre qui reçoit une nouvelle leçon morale de la part de Jésus-Christ. Le même Arany, grand poète des ballades hongroises, a su réunir en un poème épique la légende patriotico-historique (allem. «Sage») et la légende religieuse, traitant des faits et gestes de saint Ladislas, roi de Hongrie et vainqueur des païens. Jusqu'au commencement de notre siècle on trouve en Hongrie un savant littérateur qui réunit en un volume les légendes de la littérature universelle,[2] parmi lesquelles se trouvent des poèmes de Longfellow, de Simrock, de Victor Hugo, de Rostand etc. Tout cela montre que la *légende*, si souvent incorporée à l'histoire de la ballade, mériterait d'être étudiée à part comme un genre plus ou moins distinct. Ce que nous venons de dire de la *légende* prouve encore que le modèle une fois créé — ici la *Légende* de Goethe — la formule persiste et puise ses inspirations de préférence dans les genres voisins.

Après cette petite excursion, revenons à la date de 1765, date des *Reliques of English Poetry* de Thomas Percy, et acceptons pour base d'une enquête historique sur le genre ballade que la ballade épique n'a pas été connue de l'antiquité et doit sa naissance aux littératures en langue vulgaire. L'humanisme et le goût classique du dix-septième siècle français l'ont ignorée; raison de plus pour constater qu'elle est un genre «romantique». Il apparaît dans les littératures modernes à une époque de décomposition et au moment de l'individualisme littéraire en état de naissance, alors que la critique a définitivement renoncé à jamais codifier la poésie. La ballade, avec son caractère instable, se nourrissant de tous côtés, s'adaptant aux époques et aux climats, porte l'empreinte de ce moment fécond de cosmopolitisme littéraire et d'inflation populaire... Elle n'a jamais eu ni législateurs ni règles, comme la tragédie classique française resserrée dans ses limites étroites. Elle est un genre nécessairement romantique, autant dans le sens «ahistorique» du mot qu'en tant qu'appartenant à une grande vague romantique. En raison de ses qualités qui sont là sans préparation théorique, sans aucun programme défini, faisant irruption dans la vie littéraire d'une façon volcanique: c'est le genre le moins «pur», réunissant en soi tragique et comique, lyrisme, épopée, drame. Personne ne lui a imposé ses lois et il existe pourtant avec une vie plus spontanée, infiniment plus variable que les genres «savants» qui ont reçu dès leur naissance une prescription quant à leur construction, tels que l'épigramme artificielle, le sonnet esclave heureux de sa forme, les chansons anacréontiques, les élégies en distiques, etc.

[1] *Le violon.* Trad. allem. R. Gragger: *Ungarische Balladen*, Berlin, 1926, 120 (Die Geige). — Sur Arany cf. Éd. Sayous: *Arany, po`te national hongrois*. Revue chrét. 1893, p. 139—151.—*Visages de Hongrie*, Presses univ. Budapest, 1938, 360. — Hankiss et Juhász: *Panorama de la litt. hongr.* Paris, Kra, 1930, p. 31.

[2] Gyulai Á.: *Legendák könyve*... Cf. Kreszta R.: *A magyar verses legenda története.* Kolozsvár, 1912, 112. (Histoire de la ,,légende" en Hongrie.)

II

Le genre qu'on cultivait en France quelques dizaines d'années avant 1765 était la *romance*, représentée surtout par des poèmes de Moncrif, et ce n'est que de la jonction de cette romance avec la ballade à la Percy que le genre ballade littéraire se forme définitivement en Allemagne, où les premières ballades sont encore dénommées *romances*. La ballade à la française apparaît sous une forme qui mérite de retenir notre attention du point de vue général. Le genre s'adapte au génie de l'époque, rationaliste et sentimental en même temps, et se nomme *romance* sans se douter encore du populisme de Percy et de ce qu'il deviendra en Allemagne. Le titre du premier recueil de ce genre à la mode en France fut le *Recueil de romances tendres et burlesques*, paru à Paris, en 1773. Cette «tendresse» et ce «burlesque» montrent l'aspect double d'un genre qui n'a pas encore trouvé l'idée et l'attitude qui le consacreront genre sublime et national. Aussi est-il obligé dans la plupart des cas de vivre une vie subordonnée, dans les cadres d'un autre genre, comme partie chantée dans des vaudevilles. Très caractéristique est la manière dont Rousseau définit la romance dans son *Dictionnaire de musique* (1768) : «Air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique». Aucun pressentiment dans cette définition ni de l'importance ni de la gravité dont la ballade se revêtira au-delà du Rhin. Sans sortir de l'atmosphère du vaudeville, la romance s'en tient à cet état de jeu poétique où la musique l'emporte et où les tristes événements mêmes ne sont pas pris trop au sérieux. En somme un poème inoffensif qui ne bouleverse pas la tranquillité des belles âmes et des cœurs tendres, comme il résulte de ce que Rousseau ajoute : «Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre...» Les ballades de Goethe faisant sentir quelque idée métaphysique, les ballades shakespeariennes d'Arany ont très peu en commun avec cette simplicité voulue et artificielle de l'époque préromantique.

Il semble que les traditions de l'Antiquité qui régnaient encore en France au temps des romances pour être plus accentuées même quelques lustres plus tard, que ce goût classique et le monde de la mythologie païenne fussent hostiles à la formation de la ballade. grand genre pathétique et digne des poètes de premier rang en Allemagne.

L'histoire du genre en pays allemand[1] présente également quelque intérêt du point de vue général. D'abord la ballade allemande, cherchant les possibilités d'un genre nouveau, se nourrit à ses commencements d'adaptations et d'imitations. On s'inspire des romances de Moncrif, de Favart, de Marmontel, de Saint-Peravi, de Berquin, de Senecé où souvent le tragique de l'histoire est présenté avec une ironie qui s'amuse de son propre attendrissement. Le milieu littéraire n'était pas encore

[1] Cf. P. Holzhausen : *Die Ballade und Romanze bis Bürger*, Zeitschr. für deutsche Philologie 1883, p. 129 et suiv.

mûr ni prêt à recevoir les inspirations anglaises et celles des ballades populaires. Il fallait que le Sturm und Drang, ce romantisme à tendances populaires, arrivât pour que les ballades anglaises pussent féconder le terrain. Le genre lui-même est soumis — paraît-il — au déterminisme du «moment» et du «milieu». Une longue préparation, — «la nature ne connaît pas de sauts» — et tout d'un coup il appara t un chef-d'œuvre, type du genre «nouveau» et modèle pour toujours : la ballade *Lénore* de Bürger qui ressemble à ses précurseurs comme une fugue de clavecin à l'orage. «La nature ne fait que des sauts» — devrions-nous dire plutôt : tout est présent et possible et toutes les variations se produisent en l'évolution littéraire...

III

Ce qui nous intéresse encore ici comme ayant un caractère typique, c'est le fait que la ballade, après sa floraison dans la haute littérature, devient un patron facile à imiter par la main des poètes mineurs, voire même dilettantes. La ballade d'Europe Centrale, léguée aux épigones par les grands classiques en état de perfection, est désormais une formation poétique accréditée et accessible à tout le monde, et il a fallu un demi-siècle pour que le genre, après des tâtonnements nouveaux dans une nouvelle langue, inspiré de l'étranger et retrempé dans les ballades populaires du pays, puisse atteindre une deuxième fois à la hauteur d'un genre sublime et classique : avec Jean *Arany* et en langue hongroise. Avant d'arriver à ce but des milliers de ballades devaient surgir pour disparaître aussitôt et pour continuer ce courant de popularité d'un genre, nécessaires pour faire naître, dans ce même genre, un chef-d'œuvre.

Pour nous faire une idée de ce qu'était la ballade au point le plus inférieur de son existence, mais à l'époque où elle a eu sa plus grande expansion, j'ai tenté une statistique sur les 306 poètes représentés en 1856 dans le fameux recueil des ballades autrichiennes que nous avons déjà cité. Le nombre, 306, des auteurs de ballades montre, à lui seul, suffisamment, la grande vogue du genre et la facilité avec laquelle les professions les plus éloignées de la poésie prenaient part à l'activité commune d'augmenter le trésor des ballades. Parmi ces 306 bardes nous avons compté 59 fonctionnaires impériaux, royaux ou princiers, en partie jouissant d'une retraite bien méritée ; 24 professeurs ; 12 officiers ; 10 bibliothécaires et archivistes-paléographes ; 18 rédacteurs de journaux ; 10 médecins ; 4 employés des douanes et des contributions ; 5 diplomates ; 3 libraires et imprimeurs, 2 linguistes ; 8 ecclésiastiques parmi lesquels 3 réguliers, un chanoine et un archevêque ; 6 comtes, 13 barons et baronnes, 1 prince, 1 chevalier et 16 simples nobles ; 3 juges, un secrétaire d'Etat, 3 conseillers à la cour, 3 officiers de police, 2 cheminots, et un représentant de chacune des professions suivantes : navigation, théâtre, apothicairerie, notariat, plus un rentier et un bijoutier. On pourrait dire que toutes les professions plus ou moins intellectuelles se piquaient de figurer un jour dans quelque Livre de ballades. C'était surtout l'occupation du fonctionnaire administratif qui s'adaptait à cet esprit que révélaient les ballades : loyalisme, patrio-

tisme, culte des légendes locales, sentiment religieux, respect pour les grands noms de l'histoire. Ce qui ne doit pas nous étonner : les censeurs même qui exerçaient une fonction sévère et peu romantique au temps de la Sainte-Alliance et de l'absolutisme après 1848, ne se privaient pas du plaisir de risquer un produit de leur fantaisie, souvent stérile d'ailleurs. Dans cette Europe Centrale si paisible en comparaison avec notre époque, des poètes amateurs d'occupations bourgeoises et qui n'avaient rien de déréglé dans leur conduite de vie, se réfugiaient de préférence dans le moyen âge guerrier et chevaleresque. Voilà la ballade conforme à la définition donnée hier par M. Cohen : *rêverie médiévale du romantisme.* Un comptable à la cour impériale, un sous-chef de la distribution des envois postaux, un officier de l'État civil, un sous-préfet, un chef de gare voyaient leur vie couronnée par la publication d'une ou deux ballades qu'ils fabriquaient soigneusement, après avoir fait des recherches historiques et consulté les meilleures prescriptions poétiques. Et tous ces produits étaient accueillis par un public bienveillant, ne réclamant que des ballades et encore des ballades. Le poète de ballades J. N. Vogl a eu une si grande réputation qu'il fut élu membre de plusieurs sociétés savantes et que l'Université d'Iéna s'empressa de lui conférer le titre de docteur *honoris causa*... Le chevalier Leitner, auteur d'une *Couronne de ballades,* l'a reçu de l'Université de Graz. En un mot : écrire une ballade est devenu l'occupation des gens qui se respectent. C'est là, à la vue de cette production en masse des ballades, qu'on peut parler de la *décadence* d'un genre. Les naturalistes prétendent que certaines espèces d'animaux, avant de disparaître, atteignent une taille immense et sont à la hauteur de la perfection possible pour cette espèce. Il en est un peu ainsi de l'ontogénèse du genre ballade qui a dû disparaître en pleine floraison morale et en pleine grandeur physique. Pour le présent, on peut dire qu'il n'existe plus et qu'il serait même contre le bon goût et le bon ton de la part d'un poète de se préparer à écrire une ballade. Les genres sont, paraît-il, irrévocablement enracinés dans le sol qui les a produits et qui les a reçus en partage. Écrire une ballade serait aujourd'hui une simple imitation, pastiche manquant de sincérité psychologique.

IV

Comme le fleuve passant par des terrains de compositions différentes et recevant de tous côtés des affluents sera altéré et modifié dans sa synthèse chimique, les genres subissent des transformations diverses s'ils persistent à travers les époques et ne sont pas conditionnés par une seule époque comme par ex. la tragédie française disparaissant nécessairement avec le XVIIe siècle.

A l'époque caractérisée par cette riche floraison de la ballade que nous venons de mentionner, en Allemagne, en Autriche et en Hongrie la littérature était souvent marquée d'un goût que les critiques allemands ont dénomé «biedermeier» et que nous pourrions qualifier en français de «pseudoromantisme bourgeois». Pour caractériser cet esprit, citons les mots concis par lesquels M. Van Tieghem définissait le *biedermeier*

à propos de la communication, au Congrès d'Amsterdam, de M. Walzel et d'une contribution à cette question si discutée que je venais moi-même de publier dans les *Acta* de l'Université de Szeged.[1] Voici les mots de M. Van Tieghem qui nous serviront aussi à élucider certains aspects de la ballade épique :

«Un goût bourgeois, sentimental sans grandes passions, rêveur sans élans, réaliste sans crudité, loyaliste en politique, respectueux de la religion mais sans ardeurs mystiques, se plaisant aux paysages gracieux et modérés, aux fleurs, aux oiseaux, aux scènes d'intérieur, aux intimités souriantes ou tendres, au pays natal, à l'idylle bourgeoise — en nette réaction contre le romantisme impétueux et passionné, négateur ou prophétique, exotique, excessif ; et aussi éloigné de l'*art pour l'art* que du réalisme cru et de la vie telle quelle.»[2]

Ce pseudoromantisme bourgeois se manifeste dans les ballades de la première moitié du XIXe siècle sous trois formes : dans un trait sentimental et familier, dans des sentiments de loyalisme et dans cette érudition pédantesque et contraire à toute inspiration romantique dont les auteurs de ballades font souvent étalage pour s'acquérir une authenticité historique.

Cette espèce de terreur que M. Hankiss, dans sa communication, attribuait à la *ballade idéale,* sera plutôt évitée dans ces ballades pseudoromantiques, spécimens les moins purs du genre. Dans notre cas la ballade s'est retournée vers ce principe qui a été lancé par l'Allemand Gleim déclarant, en 1750, que ses romances ne doivent qu'émouvoir «tendrement» les lecteurs. Comme, en général, et à l'instar des rapports romantisme-préromantisme, le *biedermeier* avait, lui aussi, son «prébiedermeier» au XVIIIe siècle, cette même douceur, cette émotion au ralenti se retrouvent dans plusieurs ballades de l'époque Louis-Philippe.

Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, la jeune fille qui se fane et meurt comme une fleur, obéissant aux lois familiales ou à d'autres volontés cruelles, est un personnage typique dans ces ballades.[3] La jeune fille d'un roi nordique, après avoir perdu son père et son fiancé, meurt d'une mort lente :

«Die schöne Königstochter, vor Grame welkt sie ab ;
Die Liebe zog sie nieder, zog nun sie in das Grab.»[4]

Une des héroïnes du poète hongrois Vörösmarty est restée éternellement poétisée dans cette attitude de langueur mortelle après avoir appris que le chasseur égaré que sa famille avait recueilli — la scène est semblable à celle de la fameuse *Partie de chasse de Henri IV* de Collé[5] — n'est autre que le bon roi lui-même. Et la ballade finit par ces mots attendrissants :

«Elle se fana comme les lys qui tombent,
Image de chasteté et de langueur.»

[1] *Le style biedermeier dans la littérature,* Szeged, 1935.
[2] Revue de Synthèse, 1936, p. 258.
[3] Cf. p. e. Carl Frh. v. Braun : *Der Fluch.*
[4] Franz v. Braunau : *Das Freien um die Königstochter.*
[5] Cf. Revue des Études Hongroises, 1923, p. 125.

Dans une ballade de Franz von Erco *(Der Sänger von Burgund)* le ménestrel chassé du pays pour avoir gagné importunément le cœur de la fille du comte, retourne après des années au château et apprend que sa belle est depuis longtemps morte de douleur en pleine jeunesse, partie pour le ciel puisque «l'amour n'est pas une chose terrestre». Alors le troubadour invente une mort vraiment «biedermeier» : il se penche sur le tombeau de sa bien-aimée pour y mourir, servant, à demi vivant encore, de monument à la défunte.

Ne croyons pas que cet attendrissement, ce trait sentimental fussent le privilège des châtelaines et des filles de roi. Le roi, l'empereur même se dévoile comme un monarque larmoyant dans le vrai sens du mot, dans une ballade de Collin *(Kaiser Albrechts Hund)* : le sévère Albert, voyant la magnanimité de ses deux fils, les embrasse en pleurant de joie, déclarant ensuite devant une cour profondément touchée par cette scène de famille que l'homme est tout de même bon en sortant des mains du Créateur. Sur quoi le patriote-poète, d'un patriotisme idéologique qui vise à l'unité de l'empire autrichien, conclut que la gloire des Habsbourg ne pourra jamais fléchir tant qu'il y aura des princes de ce nom... Dans une autre ballade, de Fr. Kaiser *(Der Zweikampf)*, deux chevaliers espagnols, en train de se battre en duel, à un moment du combat s'attendrissent mutuellement, se jettent dans les bras l'un de l'autre et leurs yeux voilés semblent dire : le monde est trop beau pour y propager l'homicide...

Le fidèle serviteur est resté, depuis les épopées homériques, un personnage traditionnel du monde chevaleresque. Jean Arany, le grand poète épique de Hongrie, en a sculpté un modèle éternel vers le milieu du siècle précédent. Le poète «biedermeier»[1] croyait devoir aller plus loin encore : il nous a légué le portrait de l'esclave qui, libéré par son seigneur, renonce à cette liberté, tant il aime son bienfaiteur. Et tout cela se passe en pleine époque 48, aux temps du renouveau des idées de liberté de la Révolution et parallèlement aux chansons maudissant le «tyran», devenu fantôme obligatoire de toute poésie patriotique. A l'opposé du portrait du tyran, le biedermeier propage le portrait du clément monarque qui pardonne les fautes de ses loyaux sujets.[2]

Un des clichés de la ballade à la portée de tous est emprunté au drame historique, celui-ci devenu également conventionnel dans beaucoup de ses motifs. Il faut qu'une tragédie historique de l'époque bourgeoise consacre au moins une de ses grandes scènes, le commencement, la péripétie ou le finale brillant, à la traditionnelle salle du trône. C'est là également, et non pas devant un palais classique, que les actions de la ballade se passent, remplissant d'une mise en scène brillante le poème de «couleur» locale, c'est-à-dire historique. Les rois balladiques passent une grande partie de leur vie assis sur leur trône,[3] entourés de leurs vassaux et des galants sabreurs du royaume. Ils ont rarement une femme, mais souvent deux fils de caractère opposé. Tout se concentre

[1] Cf. p. e. C. V. Hansgirg : *Der Diamant von Bagagene.* (L'auteur est né en 1823.)
[2] Cf. Joh. Langer : *Das Pagenbette* (1830).
[3] Cf. Fr. Haas v. Oertingen : *Der Reichstag zu Regensburg.* — Ritter v. Leitner : *Der Herr des Meeres* (1825).

alors en cette salle des actes. On y apporte les cadavres, le roi y distribue la justice, les grands jurent de partir en guerre, on y fait l'entrée solennelle.[1] Et le rejeton lointain d'une famille historique s'apprête, dans son paisible bureau de ministère ou dans le silence de son manoir provincial, à décrire soigneusement la pompe de vêtements féodaux dignes d'un film américain costumé et à grand éclat. La ballade épique devient alors l'expression du lyrisme de l'auteur.

Le poète «biedermeier» ne cache d'ailleurs nullement qu'il est intéressé à son histoire. Il fait l'aveu, à la fin de son poème, qu'il a trouvé le sujet et en même temps l'objet de ses sentiments dans telle et telle revue d'historiographie locale, sa principale source d'inspiration, faute d'impressions vécues.[2] La citation de sa source sert en même temps à prouver l'authenticité de la fable souvent incroyable à un public de petits bourgeois. Souvent cette réalité historique — appelée par Jean Arany «créance épique» — est supportée par quelques données précises que le poète ajoute à son récit : la date exacte de l'événement ;[3] des notes savantes expliquant les termes historiques qui se trouvent dans le texte poétique ;[4] l'indication que l'action représente une légende locale de tel et tel village, etc.

*

Voilà quelques échantillons des particularités que le genre ballade peut nous présenter. Ces remarques fragmentaires, résultats d'une enquête très incomplète, n'avaient d'autre prétention que de vous convaincre que la question mérite d'être étudiée, approfondie et poursuivie.

M. **Folkierski** voit deux périodes dans l'histoire de la ballade artistique : la grande ballade — Bürger, Goethe, Mickiewicz —, et la queue du genre : la ballade *biedermeier.* Il serait intéressant de scruter les réticences de la France. Il attire l'attention sur les quatre ballades de Chopin et, en général, sur la ballade musicale. Du propre aveu de Chopin nous savons que ses ballades ont été écrites après lecture des ballades de Mickiewicz. Avec toutes les restrictions voulues, et en toute connaissance des difficultés du problème, il y aurait lieu ici de confronter musique et poésie, de noter certains parallélismes d'élan et d'envolée, d'*humour* et de tragique. On dépasserait ainsi la limite des genres et on se trouverait devant la nécessité d'envisager une brisure dans le système de cloison-étanche qui, même aux yeux d'un critique d'art, continue à séparer les arts différents.

M. **Hankiss** félicite M. Zolnai de la richesse de sa documentation. Il voudrait insister sur l'apogée esthétique de la ballade dans l'œuvre de Jean Arany et dans les ballades sicules. Là, la ballade n'est plus liée à aucun *isme* exclusivement; elle s'est détachée du moment, du milieu, de la mode littéraire : elle est devenue le cadre idéal pour recevoir l'expression d'un cas psycho-pathologique dans le plan de l'art le plus pur. Romantique par son intensité passionnée, par le choc émotionnel qu'elle nous communique, elle est classique par la lumière qu'elle jette sur les replis obscurs du cœur humain et par la maîtrise de forme qu'elle exige du poète-artiste.

[1] Cf. L. Bowitsch : *Der größte Sieg.*

[2] Cf. les mots de H. J. v. Collin, à la fin de sa ballade *Kaiser Albrechts Hund :* «Die Mär hat überliefert ein glaubenswerter Mann, Der Hortenburger Hormayr...» Notons bien que ce Hormayr, éditeur savant d'almanachs historico-patriotiques, fut un contemporain de Collin.

[3] Collin : *Herzog Leopold vor Solothurn* (1307). — Kaltenbrunner : *Der Heldenpriester* (Okt. 1841).

[4] Cf. Legis : *Todtenruf,* où le sens des mots comme «Walhalla» est expliqué en note.

M. **Grabowski :** Comme M. Zolnai a parlé de l'importance de la ballade dans les littératures nationales, il paraît nécessaire de mentionner aussi les littératures polonaise et russe, où la ballade joue un rôle important à l'époque préromantique. Mickiewicz a créé de véritables chefs-d'œuvre dans ce genre. La ballade vit encore en Pologne dans la production du grand poète lyrique Jean Kasprowicz.

M. **Markovitch :** Quand j'ai reçu le petit livre des résumés des communications du Congrès, les sujets qui ont retenu tout particulièrement mon attention étaient ceux que devaient traiter M. Sorrento : *Le genre littéraire et la poésie populaire* et M. Zolnai : *La ballade épique.* J'ai moi-même abordé récemment ce genre de problème dans *Helicon* à propos de la poésie populaire yougoslave. Le sujet traité par M. Zolnai est fort intéressant et remarquablement présenté. Mais M. Zolnai a laissé de côté l'apport du folklore dans la poésie populaire et dans la ballade épique. Il aurait dû peut-être insister davantage sur ce que la ballade épique doit à la ballade populaire et ensuite aux *Romanceros* et à Macpherson. L'inspiration populaire de la ballade épique ne s'est pas éteinte, de nos jours même. M. Murko a publié il y a quelques années un très curieux recueil des poésies populaires yougoslaves qui chantent les hommes et les choses de l'époque moderne. On trouve aujourd'hui des chanteurs qui célèbrent les événements contemporains, les héros et les inventions modernes : l'automobile par exemple.

M. **Zolnai :** Il y a un facteur constant : la langue, le génie national. Les genres sont déterminés et liés par le génie de la langue. Le français inspire la conformité aux règles ; l'allemand, l'individualisme, la diversité ; aussi les genres sont-ils plus flottants dans la littérature allemande ou ils y manquent tout à fait. Plus les critiques augmentent le nombre des genres, moins on en trouve et plus on arrive à ne voir que des créations individuelles, uniques. Le génie se crée le genre ; les autres travaillent dans le genre. Sans pouvoir prouver l'existence des genres, il faut croire à leur existence...

HERBERT CYSARZ

(Universität München)

DIE GATTUNGSMÄSSIGEN FORM-MÖGLICHKEITEN DER HEUTIGEN PROSA

Ich will von den problematischesten Gattungen reden, den prosaischen. Dies unter der dreifachen Fragestellung, die sich aus unseren Erörterungen bereits abgesetzt hat.

Erstlich : Welche sind die prosaischen Gattungen? So lautet die empirisch-historische Frage, die nie erschöpfend beantwortet, immer nur bis an die Gegenwart herangeführt werden kann.

Zum Zweiten : Was ist die prosaische Gattung — eine Notwendigkeit des Objekts oder des Subjekts, eine Gesetzlichkeit der individuellen Form oder Formung — oder was sonst?

Und drittens : Welche schöpferischen Kräfte drängen nach der Gattungsbildung, mögen wir die gebildeten Gattungen auch nie begrifflich ausschöpfen? Kein System erreicht die lebendige Vielfalt der Pflanzen, doch wir würden nicht immer neue Systeme suchen, gäbe es nicht eine Art von Ordnung, von Organisation, von évolution créatrice

und nécessité collective auch in der Pflanzenwelt — wie in allem Lebendigen.

Die Prosa — oratio prorsa, proversa, die vorwärtseilende Rede gegenüber der bildenden, Gebilde „machenden“ poesis — die Prosa ist die Kunst, an der so gut wie alle mitwirken: fast wie an der Sprache selbst, dem namenlosen Gesamtkunstwerk der Nation. Sie birgt die Möglichkeiten der reichsten Besonderung und der empfindlichsten Anpassung an die Geschichte. Wie weit indessen fügt sich ihre Vielheit in notwendige Formen? Wie weit verdichtet sie sich zu Gattungen der Dichtung, nimmt sie typische Haltungen, gemeinsame Wesens- und Wertmaße an?

Leicht fällt es, die Prosa stofflich zu sichten — ohn Ende: psychologischer, historischer, sentimentaler, Heimat- und Reise-, Erziehungs- und Abenteuer-Roman, das kann beliebig fortgesetzt und fortgespalten werden.

Uferlos auch die Klassifikation des baren Ausdrucks, der Gebärde — Gliederung etwa nach den vier oder einundzwanzig Temperamenten. Solch formale Einteilung hat schon die alte Rhetorik getroffen, mit den drei genera dicendi, von Theophrast bis Cicero und Quintilian. Allerdings hat gerade diese Betonung, diese Verselbständigung der Form die Prosa vielfach zerstört. Bereits mit Gorgias aus Leontini fängt das an; schon er nimmt alles Recht und Vermögen der Dichtung auch für die Rede in Anspruch: die beste Rede sei poetisch, die beste Dichtung rhetorisch.

Im deutschen Schrifttum hat vornehmlich das Barock die Prosa rhetorisch, mitunter asianisch verschnörkelt, gebauscht und gestreckt. Dann hat zumal die Romantik die Prosa lyrisch und musikalisch gelockert. Und so weiter bis zum Expressionismus.

Dementgegen geht die klassische Linie unserer Prosa, die von Luther über Goethe und Stifter in die Gegenwart führt, auf eigenzügig prosaische Prosa. Auf eine Prosa, die sich unhörbar, ja unsichtbar macht, um desto schmiegsamer Hand an die Gegenstände zu legen. Die Form der klassischen Prosa muß sich von selbst verstehen wie die Vornehmheit, muß „je ne sais quoi“ bleiben wie der Takt, ungeschminkt wie die Wahrheit und in guten Zeiten die Schönheit. So etwa Hans Carossa, Emil Strauß, Agnes Miegel, auch einige Ostmark-Deutsche in Grillparzers, dann Rilkes Spur. Hier sucht die Prosa das größte, das epische Weltgesetz, das „sanfte Gesetz“ Adalbert Stifters, nach dem die Sterne kreisen und die Uhr des Gewissens schlägt. Legt nun am Ende gar die Prosa ihre beste Kraft in den Gegenstand selbst, hinter dem sie verschwindet? Und bedarf es hierzu der Dichtung?

Nietzsche sagt etwas scheinheilig: „Man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird.“ Liegt füglich alle Kunst der Prosa in der kunstvollen Kunstlosigkeit, Unkünstlichkeit des Worts? Was trennt sie alsdann von schlichterer Unkunst? Droht nicht die folgende Gefahr: Wie heute zusehends in der Technik stärkere Form- und Phantasie-Kräfte am Werk sind als in der Musik, wie heute die festliche Volksversammlung, die kundgebend-vollziehende Feier der

Hunderttausende dramatischer genannt werden muß als vieles was auf den Bühnen vorgeht, beginnt nicht ähnlich die Prosa aus der Kunst in die Sprache der Wirklichkeit und Geschichte hinüberzufließen, vielfach die Kunst zugunsten dieser abzudanken?

Schon längst sind zumindest in Deutschland nicht nur die breitesten, auch die tiefsten Umwälzungen der Prosa öfter von außerdichterischen Bereichen als von der Dichtung ausgegangen: von Luther, von den Mystikern, von Herder und Fichte, von Schelling und Hegel und dem Gefolg des Idealismus, von den großen Geschichtsschreibern und Theoretikern der Folgejahrzehnte. Ich brauche gar nicht von der Macht der politischen Prosa zu reden. Schon die Wissenschaften, voran die Geisteswissenschaften haben eine Art von hinweisender („deiktischer") Prosa geschaffen, die weitum in unser Schrifttum wirkt. In solcher Sprache hat Jacob Burckhardt die Renaissance—manche Zweifler behaupten „erfunden": eine zweifellos folgenreiche Erdichtung in zweifellos nicht vorweg dichterischer Sprache. Oder wie weit strahlt noch Oswald Spenglers blick- und beweggewaltige Prosa, Verfahren und Gesinnung beiseite, in die Epik von gestern und heute. Oder sogar gewisse Wortprägungen des Philosophen Martin Heidegger; die stieben wie Funken durch unser Schrifttum und zünden fort wie die klingenden Verse, die offenbarenden Bilder führender Lyrik.

Man blicke nur in die Schaufenster unserer Buchläden! Da liegen viel weniger epische Dichtungen aus als zeugnislegende Bücher; Kriegsbücher, Biographieen, Rechenschaftsberichte aller Art; Reise-, Berg-, See-, Jagd-, Tierbücher, Länderbeschreibungen, kultur- und volkskundliche, politische und historische Prosa. Auch in England — so heißt es oft, angesichts schon eines Shaw, gar eines D. H. Lawrence, eines Aldous Huxley oder Charles Morgan — beginnt jede Grenze zwischen Dichtung und psychologischer, soziologischer Studie zu schwinden. Erfolge, wie sie die Genannten, wie sie aber auch Hamsun, Bunin, Sillanpää, Timmermans, Ramuz und andere bei uns hatten, waren zu gutem Teil mehr Zeugnis- als Dichtungserfolge. In solcher Zeugnislegung beruht denn eine hohe Verantwortlichkeit gerade des Prosaikers, der am raschesten von Land zu Land geht, am offensten Volk und Volk einander begegnen läßt.

Natürlich sind hier tausend Abstufungen not. Und keinerlei Furcht um die Dichtung als Dichtung am Platz! Die Dämonen der Kunst bleiben unsterblich, wie die Zauber der Liebe und die Schatten des Todes. Was Form und Phantasie an dichterischer Eigenständigkeit bewahrt haben, zeigt beispielhaft mancher französische Roman. Allerdings, selbst in Frankreich — ich wage nicht zu entscheiden, wie typische Gestalten Bernanos und Mauriac, Giono und Mme Vincent-Béguin und verwandte sind — dünkt mich die innerste Gebundenheit der Erzählungskunst, die Gegenstandsbedingtheit der prosaischen Form im Wachstum begriffen zu sein.

Aus alledem ergibt sich die erste gattungsmäßige Schlichtung der heutigen Prosa: Da ist eine Prosa, die ihre Formung abhängig weiß oder macht von den gegenständlichen Bindungen ihres Daseins, die diese Gebundenheit bejaht, eine *dienende* Prosa; und eine *unabhängige*

Prosa, die diese Bindung zu ändern, zu verneinen oder zu fliehen strebt.

Unsere beste heutige Prosa ist überwiegender als seit Langem dienende Prosa. Schon seit dem Weltkrieg vermag kein Erzeugnis der freien Einbildungskraft mehr zu wetteifern mit der einen, der gottgeschaffenen Wirklichkeit der ungeheuren Geschichte — will sagen: nicht mit den Fakten, vielmehr mit der Faktizität, der „Wirklichkeitlichkeit", einfach dem Ernst dieses Geschehens. (Durch ebendas Dienen freilich gewinnt die Prosa auch an Führungs- und Richtkraft, an Volksverbundenheit und an Gewissen. Und das Wem und Wie ihres Dienens erlegt ihr typische Haltungen auf.)

Dienende Prosa kann nun selbstverständlich auch bloß mitteilende Zweckrede sein: Bericht, Brief, Beschreibung, Erörterung, Nachweis, Erklärung, Verlautbarung, Erlaß, Paragraph, Bulletin, auch Schelte und Ähnliches mehr. Diese Materien werden durch ihre praktischen Zwecke genügend klar umgrenzt. In gewissem Maß gilt das auch von den Typen des Zeitungsbeitrags, in denen sich Notdurft, Gestaltung und Talmi so verschiedenwertiges Stelldichein geben können.

Daneben nun die Prosa der erzählenden Dichtung. Nur hier sind Gattungen im engeren Sinn: notwendige Einheiten, Einheitsstrebungen der freien Mannigfaltigkeit; Bündigungen, die den ursprünglichsten Charakter der künstlerischen Form bewähren, nämlich die Fähigkeit, einen Stoffinhalt und Wesensgehalt so zu umschließen, daß das Umschlossene zugleich möglichst viel Ausgeschlossenes einschließt. Doch lassen wir vorerst die Beobachtung sprechen!

Wenig mehr als den Umfang unterscheiden heute die Namen *Roman* und *Novelle*: Großform und Kleinform der Erzählung; Roman der Längsschnitt durch ein ganzes Menschenschicksal oder der Querschnitt durch ein Ganzes von Zeit und Gesellschaft; Novelle umgekehrt der Querschnitt durch ein Schicksal (eine Begegnung, kein gesamter Lebensgang wie immer zusammengedrängt) oder der Längsschnitt durch ein Zeit-, ein Gesellschaftsganzes (das am Faden nur einer Begegnung, Begebenheit kurzhin durchschritten wird). Geschehen im Roman, Geschehnis in der Novelle; dort Reise, hier Station; dort Kreis, hier Sehne; dort Weltblick, hier Welt-Blitz. Doch all das hilft nicht weit.

Eine Reihe ergänzender Unterscheidungen, die schärfsten ergänzenden Gattungsumrisse hat das vortreffliche Buch des Leipziger Forschers André Jolles, das beste seiner Art, hinzugefügt: „Einfache Formen"; es ist 1929 erschienen, seither schafft Jolles am zweiten Band (wenn anders die Voll- und Kunstformen nicht noch mehrere Bände erfordern werden). Als einfache Formen grenzt er folgende ab: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.

Die *Legende*, nach Jolles' einleuchtender Analyse, erzählt nicht einen organischen Lebenslauf, sondern verkörpert in einem Menschen das Absolute; sie baut dessen Leben also nicht episch auf, sie erhebt es oder einen Teil davon gleichwie zum Dogma. Solche Absolutierung nun ergreift in unseren Tagen, da so viel weltgeschichtliches Handeln aus wahrem Glauben geboren wird, auch manche Persönlichkeit der Geschichte. Es entsteht eine Art historisch-dogmatischer, *legendarisch-*

biographischer Literatur. Die Totenklage nimmt zeitgemäße Gestalten an, desgleichen die Huldigung, der Triumphus und Panegyricus. Vereinzelte „dicta et facta" werden zu festen Sinnbildern verdichtet. Und dies nicht von gnaden des einzelnen Dichters. Eine Gemeinschaft sucht in den Zeichen, Heil- und Heiligtümern der Geschichte die Leitsterne ihrer Zukunft. Nicht minder findet sie darin die Winke ihrer Ahnen. Der geschichtlichen Legende gesellen sich solcherart Züge der historisierten *Mythe.* Zuweilen tritt der Geschichtszusammenhang unter die Form der Sage.

Von der Gattung der *Sage* spricht Jolles nur da, wo die Sippe, der Stamm, die Blutsverwandtschaft das Geschehen trägt. Wie in den Sagas Altislands, neuerdings beispielsweise auch in der mit Recht so betitelten Forsyte Saga John Galsworthys. H. F. Blunck schreibt die „Urväter-Saga", Hans Grimm nennt ein viel enger umgrenztes Stück Familienschicksals „Olewagen Saga". Und jüngst hat Ina Seidel — in ihrem Roman „Lennacker", einem Roman von zwölf Generationen — die nämliche erzählerische Gattung nicht nur motivisch erneuert. Die gattungbildende Kraft des Motivs, der epische Typus der darum kristallisiert, wird durch die Beispiele freilich erst ungefähr angedeutet.

Verwandte Gattung bildet heute augenscheinlich auch der Drang nach dem Saga-Stil: ein Streben wie das der Veronika Lühe, in der „Chronik des Amtsschreibers von Thorshafen", oder des gleichfalls spät und machtvoll reifenden Ludwig Tügel, der seinem Roman „Frau Geske auf Trubernes" den Untertitel „eine Saga" gibt. Bedingt bei den Grimm und Blunck der Saga-Stoff eine epische Haltung, so verlangt hier die Haltung des Saga-Stils nach gemäßen Motiven: Motiven eines gemeinschaftsstarken und zeittiefen, in aller Entschlußfestigkeit und Verantwortungsfreude weit über sich selbst hinaus geöffneten Handelns. Immer zeitigt erst solches Widerspiel des Wie mit dem Was eine Gattung.

Dazu nun einige Kleinformen. Um ein letztes Mal an Jolles anzuknüpfen: Er untersucht den Kasus und das Memorabile, epische Gebilde, die fast das Leben selbst zurechtschleift. Den Kasus, in dem ein Begebnis auf eine Norm bezogen und dadurch in sich gerundet wird. Und das Memorabile, in dem ein Vorfall einen blickbeherrschenden Mittelpunkt gewinnt.

Die erzählende Dichtung von heute treibt solche Formungen immer reiner und notwendiger heraus; in Wettbewerb mit der Presse, dem Film- und Funkbericht, dessen Überfülle an Rohstoffen, Rohgestalten das Schrifttum ohnehin nicht einholen könnte. Damit betreten wir wieder ein weites, überreich besetztes Feld. Die erste Sichtung kann die Gattungen natürlich nicht umgrenzen, kann nur mit je einem Satz ein Hauptmerkmal unterstreichen.

Bewahrt die literarische Formung eine Art mündlichen Vortrags, dann ergibt sich die Gattung der *Anekdote,* wie Wilhelm Schäfer und andere sie gemeistert haben. Zur Anekdote gehört unter anderem die vertraute Berührung mit den Personen oder Ereignislagen, von denen die Rede ist.

Liegen die Dinge ferner, treten sie mehr in die Geschichte zurück als in die Gegenwart herein, drängen sie zu mehr aufzeichnendern als

gesprächsweisem Vortrag, dann spricht man besser von *Histörchen:* typische Vorbilder bei Wilhelm von Scholz, Friedrich Bischoff und Jüngeren. Wendet sich die Struktur des Kasus der lehrhaften Absicht zu, dann kann die alte Gattungsbahn der *Parabel*, der *Fabel* betreten werden, vorausgesetzt daß der Stoff in der Schwebe des Gleichnisses bleibe. Erhebt er leibhaftige Wirklichkeitsforderung, dann lenkt er in eine Form des *Exempels* hinüber, wie sie zumal Paul Ernst immer gattungsbewußter gegossen hat. Ein anderes wieder ist die beobachtende *Skizze;* man denke nebstbei an die *reproduzierende* oder *satirische* Sippe des Sketch und des nicht immer sehr moralischen Conte moral, auch an manchen Versuch des Naturalismus. Und wieder ein anderes ist der humoristische *Streich;* die lachend oder nicht betrachtete *Causa:* all die Spielarten des *Schwanks*, von den Fazetien und Narreteien bis zu Balzacs „Contes drolatiques", Thackerays „Snobpapers" oder den „Komödianten- und Spitzbubengeschichten" des besagten Paul Ernst (der in der Erzählung wie im Drama immer auch radikal um die Gattung gekämpft hat).

Ein Feld für sich gehört den Gattungen des nachgeahmten Zeugnisses: Der Dichter unterstellt, er lese seine Erzählung zum Beispiel in einer Chronik. Er führe oder finde da ein Tagebuch. Er gebe einen Amtsbericht oder eine gerichtliche Aussage wieder. Er habe geheime Nachricht erhalten, einen Brief entdeckt, ein Zwiegespräch oder ein Selbstgespräch belauscht. Die Möglichkeiten, die sich so erschließen, werden durch keine Aufzählung erschöpft. Allemal schreibt der Verismus des Gegenstands der Illusion der Erzählung eine gewisse gattungsmäßige Gestaltung vor. Immer vereint die Gattung, der besonderlich und geschichtlich sich wandelnde Typus, die gegenständliche mit der formalen Bestimmung. Gestalt und Gehalt treten wieder und wieder in gattungsmäßige Wechselbedingtheit.

Das führt auch Freiheit und Gebundenheit der Prosa immer neu zusammen. Die tiefere *geschichtliche Erzählungskunst* ist weder bloß nacherzählende Belletristik noch frei erfindende Phantastik, sondern — in aller Formung, ja vermittels der Formung — ein Tasten nach dem Grundbestand und -gesetz der geschehenden Welt. So haben Geschichtsromane wie die Hans Friedrich Bluncks, Otto Gmelins, Franz Spundas und Verwandter Herzfragen auch der Geschichtserkenntnis aufgerollt; haben Kolbenheyer und Gefährten Geistesgeschichte nicht bloß dargestellt, sondern auch erschürft; hat Josef Ponten in seinen Romanen der Wolga-Deutschen ein Stück Volksgeschichte geradezu aufgeschlossen. Auch hier liegt Brachland der Typenfindung.

Eine Urgattung, deren noch keine Ästhetik der Prosa vergessen hat, ist das *Märchen*. Doch auch dieser einfachen schließen sich verwickelte und mittelbare Formen an, die noch wenig geklärt sind. Etwa das romantische Capriccio, das von Jean Paul, Clemens Brentano, E. Th. A. Hoffmann und Gefährten bis ins 20. Jahrhundert sich verzweigt. Oder die Abarten eines phantastischen oder grotesken Quodlibet (siehe Paul Scheerbart, mitunter Wedekind). Daneben die vielfältigen Tier-Allegorieen, die irdische oder siderische Utopie, der sinnliche zumal exotische

Fernentraum vom Schlag Max Dauthendey. Zu schweigen von den typischen Gleisen der Parodie und Travestie.

Auf mannigfache Art entstehen Lebensgespinste, in denen kein episches Nacheinander vorherrscht, vielmehr die Säfte gleichsam zu Kristallen gerinnen — sei es zu Panoramen im Stil des alten und neuen „Nebeneinander", sei es zu Seelen- und Zeitgemälden die nach der Tiefe sich staffeln, sei es zu Gespenstersonaten, zu Lebensreigen und -wundern. Gattungen also nicht fortschreitender, sondern zyklischer Prosa.

Nicht so sehr fortschreitende Epik als zyklisches Erzählen waltet in jenem *Idyll,* in dem sich manches Erbgut noch des seligen Pastorals formgebend forterhält. Oder in jenen quasi-epischen Gebilden, die ein Leben und Schicksal weniger in das narrative Vorwärts als in das — Franzosen haben das Wort programmatisch gebraucht — „symphonische" Zusammen des *Bildnisses* raffen: ein Beispiel für viele der hochbegabte Kolumbus-Roman Emil Belzners (Kolumbus' ganzes Leben in den Augenblick seiner Landung befaßt, keine vie romancée und kein roman biographié, vielmehr das gesamte Sein in einem schöpferischen Nu). Und neben solch ein Bildnis stellt sich manches durchscheinendere, das man vielleicht literarisches Röntgenbild nennen könnte; so schon Hermann Hesses Durchhellungen im „Kurgast" oder im „Steppenwolf". Doch genug der Namen.

Außerhalb der Betrachtung bleibe die Prosa in den dramatischen Gattungen, die verstattet keine Sichtung im Vorübergehen.

Eine prosaische Gattung für sich ist im *Aphorismus* enthalten, zum Teil enthalten, zum Teil angelegt; gattungsverwandt der *Spruch* und das *Sprichwort;* außer Gebrauch, vielleicht im Erlöschen die voreinst so gattungbildende Macht des *Segens,* des *Schwurs* oder *Fluchs.* Eine nicht nur liturgische Gattung auch das *Gebet* — man sehe manche halbdichterische Betrachtung unserer Mystiker. Ein Bestandteil, in gewissem Ausmaß die Grundlage einer Gattung steckt noch im *Witz,* im prosaischen Epigramm. Typische Prosaformen schlagen auch vom Stamm des *Rätsels,* des *Denkspiels,* des betonten *Geheimnisses* aus.

Zu streiten bliebe über die Gattungsbedeutung des *Gedichts in Prosa:* das wird entweder zum Gemälde, etwa zum Idyll, oder es kann einen Grenzfall des freien Verses erstellen; völlig arrhythmisch ist überhaupt keine Prosa.

In den unzweifelhaften Bereich der Prosa hingegen fällt das malerisch oder sinnhaft umschriebene *Bild*—und das verlangt ein kurzes Verweilen. Schon am Bild bewährt sich das ganze Problem der Prosa. Mehr Bild kann in der Prosa weniger Form ergeben. Die Prosa fließt, das Bild steht oder springt, überrascht und hält an. Wir könnten einen neuen Laokoon gebrauchen, eine Markscheidung nicht zwischen Dichtung und Malerei, sondern zwischen der gleitenden Prosa und dem prosaischen Bild — wie weit formt, von wo an entformt das Bild die Prosa?

Hier nur ein Beispiel: Wohl bei keinem wie Nietzsche strahlen alle Kräfte der Prosa ins Bild zusammen. Nietzsche hat unsere Prosa singen und tanzen gelehrt, unvergleichlich durchnervt und geschmeidigt. Derselbe Nietzsche aber hat unsere Prosa vielleicht — so lautet zumindest der Vorwurf der Gegner — entsachlicht, entgegenständlicht,

für den entwickelnden und überzeugenden Erweis verdorben, jedesfalls entepisiert.

Das letzte stimmt am gewissesten. Die Dämonie des Bilds, die Prägnanz des Satzes lebt bei Nietzsche fast immer auf Kosten der Dichte des Absatzes, der zwingenden Kraft des Zusammenhalts. Dichterische Einzelheiten, Gedichte in je einem Satz, manchmal auch noch gedichtete Kapitel, und immer Gedichte dazwischen. Das Ganze jedoch?

Sicherlich ist Nietzsches Prosa die am wenigsten gebundene, dienende Prosa, die sich denken läßt. Dank der überbetonten Formung aber, wie sie zumindest der Zarathustra übt, bleibt sie minder naiv als die unsichtbar-unscheinbare. Nietzsche hat ungeheure Verdichtungs-, Dichtungsmöglichkeiten in die Prosa hineingeführt, er hat die Prosa in gleichem Maß über die Dichtung hinausgeführt. Die Sünde gegen den Laokoon, den neuzuschreibenden: Bild formt und entformt die Prosa, verunmittelbart den Gehalt und vermittelbart die Gestalt. In Nietzsches Fall zugleich Geschick des ganzen Zeitalters: Die geprägteste Prosa der Zeit findet vielfach nicht in der engeren Dichtung Raum.

Daher denn auch die Musterung der Gattungen immerzu über die Dichtung hinausgreifen muß! Unsere Gegenwartslage bezeichnen, neben den Kurzgeschichten und den zyklischen nicht progressiven Formen, am eindringlichsten die Anwendungen jener Prosa, die die unmittelbaren Gegebenheiten des Lebens denkend vermittelbart, die mittelbaren Inhalte aber gestaltend verunmittelbart. Der Gegensatz von unbewußter und bewußter Formung tritt zurück. Und eben die Gattungsbildung setzt die dichterische Gestaltung zu immer neuen außerdichterischen Bereichen in fruchtbaren Bezug.

Der Dichtung droht also keine Verbannung. Man hat ihre Bündigungskräfte auch anderswo nötig. Gattungsmäßiger Gestaltungsmittel bedarf noch die wissenschaftlichste *Darstellung* sagen wir der Geschichte. Keine Abbildung ohne Auswahl und Perspektive. Ein Menschenantlitz kann nirgendwie durch Geraden und Zahlen, nur durch gestaltende Striche vermittelt werden. Wer keinerlei Fähigkeit solcher Gestaltung hat, wird auch kein großer Geschichtsforscher.

Selbst in der *Philosophie* müssen Sachverhalte geformt werden, eh sie geformelt werden. Daher ein Meister solcher Formung wie Schopenhauer immer wieder auch von denen berufen wird, die seiner Formelung widersprechen. Schopenhauer hat zahlreiche Tatbestände des Fühlens und Denkens beschrieben nein gestaltet in *Formeln*, die als Merken schlechthin unübertrefflich und klassisch bleiben. Auch hier ist eine besondere Gattung der Prosa — wie sie in Frankreich vorzüglich Bergson vertritt, ein Gattungsschöpfer nicht nur in den wissenschaftlichen Gebreiten.

Eine benachbarte Gattung ist das romantische *Fragment*. Eine verwandte der *Essay*. Nicht zuletzt das *System*, das nicht in Abriß und Ausschnitt, sondern in mikrokosmischem Gefüg ein Weltbild vermitteln möchte. (Selbstverständlich kann ein System auch in Versen entwickelt werden, ebenso wie ein Brief oder ein Selbstgespräch in Versen reden kann; indessen die übergreifende Gattung System wird eben in der Prosa besonderer Bau- und Bindemittel sich bedienen.)

Noch greiflichere Gestaltungsmittel setzt die *verkündende*, die *bewegende* Prosa der Gegenwart ein. Gattungsmerkmale heben sich hier oft noch schärfer als in der erzählenden Dichtung ab. Wie monumental ist etwa die Prosa des völkischen *Aufrufs*, bei Johann Gottlieb Fichte und denen nach ihm. Die Prosa aufrüttelnder *Botschaft*, die forensische Prosa eines Schiller. Oder die seherisch *beschwörende* Prosa Herders. Ganz abgesehen von der Wucht der *Inschrift*, von der Magie des *Orakels*, des mahnenden *Namens*, des *Befehls*, der nicht Schlagwort ist sondern entrollte Fahne. Gattungszellen auch hier.

Endlich die rednerischen Register von heute, die gleichfalls gesondert und rein erhalten sein wollen — das steigert auch hier den Wert und die Kraft der Leistung. Man muß anders reden als schreiben; papierene Rede, gedonnerte Schreibe, beides stiftet Unfug. Ein gattungsmäßig anderes ist die *Rede* vor Tausenden, ein anderes der *Vortrag* vor Hunderten oder Dutzenden; hier Kammermusik, dort das Freikonzert eines großen Orchesters. Und ein anderes ist der Vortrag im Hörsaal, ein anderes das Rundfunksprechen (nicht zu verwechseln mit der durch den Rundfunk verbreiteten Rede). Der Vortrag im Vortragssaal schaltet in einer Gesellschaft, aus der er eine Gemeinschaft oder Gemeinde gewinnen möchte; der Rundfunk-Vortrag erreicht eine buntere und zahlreichere Zuhörerschaft, doch meistens nur einen Hörer auf einmal; er will darum gesprächsmäßig gehalten sein und an je einen unbekannten Zeitgenossen gerichtet.

Eine alther genormte Gattung verkörpert schließlich, ganz anders, die *Predigt*. Und immer gebietender formen sich jetzt die Gattungen der *politischen Rede* und *Kundgebung*: des Appells, der gemeinschaftlichen Besinnung und Erhebung, der Gründungsfeier, der Heerschau jeder Art, zuhöchst der Rede die eine große *geschichtliche Handlung* nicht nur verlautbart, sondern ebendamit auch vollzieht...

Der Umblick in die gattungsmäßigen Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa ist hier am Ende. Hinzu kämen noch die gemischten Gattungen. Auch die Entlehnungs-, dann die Entartungsgattungen, die Zote und Ähnliches, vielleicht auch das spezifische Feuilleton. Doch ich muß es bei Ansätzen und Ordnungen bewenden lassen. Die Zeit ist heute ungünstiger als seit Langem, Gattungen zu satzen; denn alle Lebensströme sind aus ihren alten Formbetten herausgetreten. Aber die Zeit ist günstiger als je, Vorgang und Sinn der Gattungsbildung zu verfolgen.

Ich habe nirgends von Epik, Lyrik, Dramatik, Didaktik, Satire und ähnlichen Klassen gesprochen — das sind nicht Gattungen, sondern Einstellungen, die an den verschiedensten Dichtungsgattungen teilhaben können; ein Roman kann so lyrisch oder satirisch sein wie eine Hymne oder Novelle dramatisch, dieses Dramatische bezeichnet ihre Perspektive, ihr Ethos, nicht ohne Ansehung ihrer Gattungsbeschaffenheit, doch keinesfalls diese begründend. Ebensowenig ergeben sich Gattungen aus den baren Materien des Schrifttums ohne zugehörige Ausdruckshaltungen — hier kann nur von Gegenständen oder Gebieten die Rede sein (so ist der Brief ein Gegenstand, keine Gattung). Auch das Klischee der Form als Form genügt nicht; auch die 14 Zeilen des Sonnetts in den zweimal 2 Strophen erstellen keine eigentliche Gattung des Sonnetts,

bestenfalls deren technisches Gerüst. *Vollbürtige Gattung waltet erst da, wo Inhalt und Gestaltung, technische Form und gegebenenfalls auch praktischer Zweck und Zusammenhang nach einer Einheit zusammenstrahlen, die dem Gehalt eine gewisse Typik, dem Gebild eine Art Klassizität verleiht.*

Mit dieser notwendigen Bündigung muß jeder Schaffende sich auseinandersetzen. Gerade die kühnsten Gestalter haben sich hier oft am willigsten der Überlieferung angeschlossen. Anderseits waren es gerade die nicht machenden, sondern betrachtenden und einfühlenden Romantiker, die die Gattungen am eifrigsten vermischt oder zerstört haben. Bis heute liegt die Gattungsfrage an sich dringlicher den Dichtern als den Forschern auf. Aber auch von den Forschern heischt sie nicht Schubfächer-Übersicht, sondern Einblick in das wesentliche Kraftgewirk des Kunstwerks; einen Blick, der Freiheit und Notwendigkeit, Geschichtlichkeit und Gesetzlichkeit der Dichtung sowohl unterscheiden als auch im Widerspiel erhalten hilft.

Was ich in solchem Absehen, mit großer Eile, hier vorüberziehen ließ, sind nach alledem nicht bloß Generalien, nicht Universalien. Es sind kollektive *und* individuelle Typen, typische Dominanten. Es sind Ordnungen aus dem Leben heraus, wie die Kunst eine Ordnung des Lebens aus dem Leben und für das Leben ist. Wie es ein Etwas gibt, das in der unerschöpflichen Verschiedenheit der Jahrtausende immer wieder die Kunst erstellt, so gibt es allzeit Organisationen des schöpferischen Kräftespiels, die wir Gattungen nennen. Sie bedeuten eine ursprüngliche Notwendigkeit des Gestaltens, keine Geometrie oder Grammatik, die sich auswendig lernen ließe.

Die Gattungen sind, wie gesagt, in dauerndem Wandel begriffen. Sie sind eben nicht Regeln noch Schubladen, sondern Selbstordnungen fortzeugenden Schaffens.

Und sie sind immer neuer Verbindungen fähig. Ich möchte glauben, daß gerade gewisse kombinatorische Gattungen im deutschen Schrifttum eine gewaltige Zukunft haben. Kein Erzähler kann einen Krieg erfinden, auch nur ein ganzes Stück Großstadt. Unmittelbar zeichnen kann er nur bescheidene Ausschnitte. Doch diese Kleinformen lassen sich nicht bloß in Rahmen fügen, sondern auch zu Großformen integrieren. Solche Großformen liegen heute in der Luft. Naive Einzelbilder in reflektierenden Gesamtumrissen, das wäre die letztmögliche frei-dichterische Darstellung einer heutigen Großstadt, heutigen Weltbegebenheit und Volksbewegung. Auf solche und nur solche Art ließe sich noch ein dichterisches Zeitgemälde malen, ein Jüngstes Gericht dieser Gegenwart...

Sie sehen: Die Sichtung der Gattungen weist uns am Ende in die Zukunft. Es geht eben nicht um Algebra und Katalog, vielmehr um feuerflüssiges Erz der Hervorbringung selbst. Unsere Frage gilt letztlich der schöpferischen Ordnung des unerschöpflichen Lebens, der Ordnung der besonderlich-geschehentlichen Dinge, deren Vielfalt sonst zum Chaos würde.

Die Gattung ist, noch einmal, keine ausschließlich künstlerische Gesetzlichkeit. Sie ist eine Notwendigkeit des Stoffwechsels zwischen Leben und Dichtung. Sie legt gestaltende Hand an die Wirklichkeit

auch auf Kosten der Dichtung. Zugleich indessen weitet sie die Dichtung selbst durch Einbeziehung immer neuen Wirklichkeitsstoffs. Und sie vermittelt dichterische, dichtende Formkräfte an alle Nachbarbereiche. Sie ist der Zeiger einer Weltstunde, da das Gestaltungsgesetz der Wortkunst immer weniger mit dem Gebiets- und Betriebsumfang der Dichtung zusammenfällt. Wir haben heute und morgen weniger Dichtung, aber wohl mehr Gestaltung unserer Wirklichkeit als gestern und vorgestern. Daher allerwege bei uns das rege Aufundab der typenbildenden Gesetzlichkeiten. Freilich, die Inhalte der Kunst, der Lebenshaltung, der Geschichte behalten ihren verschiedenen Stoff und Sinn. Doch gerade das gattungsmäßige Kräftespiel mittelt zwischen ihren Substanzen.

Die Prosa-Gattungen sind also nicht schlechtweg Dichtungsgattungen, sie halten die Dichtung mit dem Schaffen und Gestalten allüberall im innigsten Verkehr. So fügen sie die Literatur in die umfassendste Front des lebendigen Geistes.

M. **Grabowski:** La position qu'occupe M. Cysarz dans la science de la littérature est pour ainsi dire prépondérante. Son immense érudition, son esprit de synthèse, son style plein de tempérament se font sentir aussi dans la conférence d'aujourd'hui. Il est vrai qu'on s'intéresse dans notre temps aux genres de la prose. La conférence de M. Cysarz reproduit l'état de choses actuel, c'est-à-dire la formation des genres nouveaux, la dynamique de la création, la marche vers l'avenir.

M. **Folkierski :** M. Cysarz a voulu insister moins sur ce qui est déjà cristallisé, mais sur les *possibilités* ou *nécessités* nouvelles. De là le nombre extrême des exemples qu'il a pu citer. — Mais qu'est-ce qui appartient, aujourd'hui, ou n'appartient pas à la littérature? Il y a bien peu de chose, dans les formations nouvelles de la prose, qui ne puisse devenir une fois *genre littéraire.* Or, les diverses histoires littéraires ne sont guère d'accord sur ce point. Il y en a pour qui l'histoire ou l'économie politique — nous ne citons que ces deux exemples — font bel et bien partie de la littérature, il y en a d'autres pour qui elles sont inexistantes, il y en a aussi qui admettent l'une de ces disciplines en écartant l'autre. Il y a lieu de croire que c'est là la question de style et que c'est, en quelque sorte, dans une règle de stylométrie qu'il faudrait chercher les critères nécessaires.

M. **Kridl :** Je ne vois pas dans cet exposé une définition de la prose ou, tout au moins, une indication de ce que M. Cysarz entend par prose. J'ai l'impression que — selon M. Cysarz — la prose comprend tout ce qui n'est pas écrit *en vers.* Une telle interprétation élargit cette notion à un tel point que la *prose artistique* y est confondue avec la prose scientifique, philosophique etc., et ne peut être traitée comme *genre littéraire.*

H. **Cysarz :** Ich danke den Herren Kollegen für ihr Teilnehmen und Verstehen. So brauche ich nichts zu wiederholen und nichts zu berichtigen. Ich habe mich nur an den Punkten, die die Erörterung betraf, zu ergänzen.

Ich mußte sehr viele typische Formen heranziehen. Nicht jede darunter ist dichterisch, gewiß ; aber auch keine ist schlechtweg undichterisch. Die Gattungsmäßigkeit entsteht an der Schwelle der Dichtung : sie gibt dem individuellen, willkürlichen Umriß ein gesetzmäßiges, objektives Widerspiel — erst dieses Zusammen zeitigt die Gattungsform. So unerschöpflich die Mannigfaltigkeit des Inhalts, so unauslöschlich bleibt der Ordnungswille, der die Mannigfaltigkeit niemals sich selbst überläßt.

Wer die Gattungen schlechtweg leugnet (d. h. das Gattungsstreben, nicht diese oder jene Einteilung der Gattungen), der muß auch die Kunst als Kunst leugnen. Auch die unterliegt unabsehbarem Wandel; und doch entfaltet sich allerwege, von Gilgamesch bis Stefan George, ein urnotwendiges Kräftespiel des unendlich verschiedenen Lebens, das immer wieder nach dem einen Leitgestirn und Wertmaß der Kunst ruft. Auf ebensolcher Notwendigkeit — einer transzendentalen Notwendigkeit, die ich indessen nicht nur subjektiv auffasse, sondern zugleich als untrüglichen Hinweis auf den objektivsten Sachverhalt verstehe — beruhen auch die schaffenden Gesetzlichkeiten, nicht resultanten Gesetze, der Gattung. Es sind Bündigungen, ohne die der Überschwang und Überfluß des Lebens dem Chaos verfiele; Ordnungen, die die besonderlich-geschehentliche Vielheit nicht verkümmern, sondern ungeschmälert gliedern und hegen, die das Individuelle objektivierend übergreifen und dadurch reich und fruchtbar erhalten.

Die Gattungen sind also nicht nur gegenständliche Typen, nicht nur formale Normen, sondern Urgesetzlichkeiten der Gestaltung, der Gestaltwerdung. Zugleich ist jede Gattung ein Kontinuum geschichtlichen Lebens; die Gattung wandelt sich unablässig, tritt immerzu in neue Verbindungen und Verwachsungen über. Sie hängt aber auch auf beharrende Weise mit Haltung und Beschaffenheit, mit psychischer Struktur und Rasse zusammen. Sie bedient sich historischer und sozialer Komplexe, kurz aller Dämme, die die besonderlich-flüchtigen Lebensströme in beständigere, gültigere Betten leiten. So nimmt die Gattungsbildung auch an der einheitsschöpferischen Kraft der Epoche, des Volkscharakters, des gemeinsamen Schicksals teil.

Und überall erstellt sie jene eigentümliche Spannung von Einheit und Vielheit, die sie zum Wesens- und Wertmaß der Kunst in der Literatur macht; zur Schwelle und damit zur Mittlerin zwischen Literatur und Kunst, Prosa des täglichen Gebrauchs und Prosa des Schrifttums. Sie läßt die Dichtung in immer weitere Bereiche der Literatur ausgreifen, sie läßt immer neue Bereiche der Literatur in dichterische Gestaltung zusammenstrahlen. Die engere Kunstform der Dichtung kommt immer wieder auf den Leierkasten; anderseits wird die Lebensfülle der Zeiten wieder und wieder formlos. Die Gattung aber vermittelt, sie gibt amorpher Wirklichkeit den dichterischen Rahmen und sie setzt die dichterische Form mit immer neuen Gebreiten des Alltags in Fühlung. Auch sie erhält das Leben in Bweegung und Form, auch sie führt den ewigen Kampf der Kunst um Verjüngung und unerschöpfliche Mehrung der Welt.

Drum mußte ich diese Betrachtung, wie jede die ich anpacke, in die Zukunft einmünden lassen. Nicht um einer Vorhersage willen, sondern in Würdigung der Unzerreißbarkeit des großen Lebensstroms, der keinem Hier und Jetzt eine Zäsur verstattet.

Ich deutete an, welcher Zusammenwirkung von Kleinformen und Großformen der Prosa ein wesentliches Stück zumindest deutscher Zukunft gehören dürfte: Naive Einzelbilder in reflektierendem Gesamtgefüg, das dünkt mich die letztmögliche Darstellung einer heutigen Großstadt, heutigen Weltbegebenheit und Volksbewegung. Auf solche und nur solche Art ließe sich wohl noch ein dichterisches Zeitgemälde malen, ein Jüngstes Gericht dieser Gegenwart.

Auch unser Kongreß hier entwirft in gewisser Hinsicht ein Zeitgemälde, ein Panorama von Einzelbildern, wie es kein Einzelner mehr zeichnen könnte. An allen Großformen wirken ja sichtbar und unsichtbar Viele mit. Ich will damit nicht auch noch den Kongreß zuguterletzt für eine Gattung der Prosa ausgeben. Doch eine Form-Möglichkeit, zumindest Möglichkeit, der Gegenwart soll er bleiben. Und damit grüße ich unser gemeinsames Handwerk und Werk.

*

QUATRIEME SÉANCE:

Président : M. FOLKIERSKI

ZYGMUNT L. ZALESKI
(Université de Warszawa)

UN GENRE LITTÉRAIRE A DÉFINIR: LA CRITIQUE IMMÉDIATE

La critique de l'œuvre d'art (littérature, œuvre plastique ou musicale), envisagée comme un genre littéraire spécial, ne s'organise que bien tardivement. Mais il en va tout autrement si l'on considère son existence, ses origines, ses manifestations éparses.

En effet, la critique est un phénomène symétrique et en quelque sorte inséparable de l'art, l'un et l'autre représentant les deux aspects du même phénomène : la vie de l'art considérée individuellement et socialement. Il s'agit ici, bien entendu, de la «critique immédiate», c'est à dire de celle qui se passe de méditation. Point d'études des sources, point de connaissances biographiques spéciales ; pas de documentation ni de témoignages, pas de jugements ou d'interprétations de tiers qui s'interposent : l'œuvre nue et, en face d'elle, son spectateur attentif, lecteur ou auditeur. Ce contact «immédiat», contemplatif ou passionné, produit en général un ébranlement de la sensibilité esthétique, une «réaction critique». Le critique est celui qui exprime cette «réaction» d'une façon qui la rende accessible au public : parole écrite ou vivante.

La réalité profonde de l'œuvre d'art étant en principe incommunicable, nous ne pouvons l'atteindre (sa qualité «phénoménale» est non pas son essence, son «noumène») que par un geste de possession intuitive, par une héroïque violence, ou encore grâce à cette faculté d'enthousiasme (voisine de l'intuition sympathique ou de l'*Einfühlung* de Th. Lipps) qui permet de se confondre pour un instant avec le rythme intime de l'œuvre, de se soumettre à sa discipline esthétique pour se révolter peut-être ensuite, mais d'une soumission et d'une révolte également révélatrices.

La création artistique, à l'origine nettement individualiste, représente le désir de l'homme-créateur de s'affirmer ou de se compléter pour durer. L'activité critique, comprise dans le sens de «l'immédiatisme», correspond plus particulièrement à l'ensemble des résonances sociales de l'œuvre d'art, à une volonté de résorber et d'utiliser, socialement parlant, ces «conquêtes» ou ces «affirmations» individuelles, exprimées dans les œuvres. Et, seul, ce perpétuel cortège d'actes et de réactions, de luttes et d'alliances, d'extases et de haines — sans oublier les petits commérages quotidiens — forme la vie complète de l'art dans son humaine plénitude.

La conscience de cette pérennité de la critique immédiate s'élabore lentement. C'est qu'étant un phénomène primordial, elle vit cependant

longtemps en une sorte de symbiose avec la création artistique à proprement parler.

Elle n'émerge que lentement de la surface ondoyante de la vie de l'art, en délimitant son terrain, élaborant, formulant ses règles, découvrant ses lois.

«Vous me parlez de la critique dans votre dernière lettre — écrit Flaubert à George Sand le 2 février 1869 — en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore.»

C'est dans cette lumière encore indécise qu'on distingue les conditions où évolue le genre de la critique immédiate. Chaque œuvre d'art d'une certaine portée semble acquérir en effet une nouvelle existence dans la durée, existence plus ou moins multiple ou tumultueuse, tissée d'images et de reflets, des réactions souvent contradictoires qui forment une sorte de «biographie romancée» de l'œuvre d'art.[1]

M. S. **Etienne** se permet d'exprimer des doutes sur deux points de la communication de M. Z. L. Zaleski.

1° Si le genre est déterminé d'avance et si chaque auteur s'engage dans une avenue orientée par tel ou tel genre, comment pouvons-nous le contrôler? Les liaisons que nous établissons entre les œuvres et ce point de départ sont-elles ailleurs que dans notre esprit? Sinon, comment verrons-nous que nous avons touché juste?

2° M. S. Etienne éprouve une grande répugnance à admettre le contrôle du «syndicat» des consommateurs sur l'œuvre d'art. Le premier critique de Ronsard et finalement son seul critique actif est Ronsard lui-même ; le syndicat vient trop tard : l'œuvre est faite.

M. **Michel** (Nancy) : *a)* L'idée du genre est-elle vraiment préexistante à l'œuvre? Exemple : *Agathon*. Déviation de l'idée première.

b) Comment concevoir la critique immédiate? Comme le contrôle subjectif de l'auteur, la réaction de l'intelligence sur la conception? ou comme le contrôle du public? Dans ce cas, en quoi est-elle immédiate?

M. **Grabowski:** J'admire beaucoup la subtile analyse de l'essence du genre que M. Zaleski appelle la critique immédiate. L'esthétique impressionniste se constituait défenderesse de la création libre et soutenait que la critique n'est pas seulement une science, mais encore un art qui comprend le beau par le sentiment et l'intuition. Les idées de M. Zaleski ne s'écartent pas trop de ce point de vue.

M. **Markovitch :** La critique est sans doute un des genres littéraires les plus, sinon les mieux définis et M. Zaleski l'a exposé d'une manière claire et convaincante. Nous connaissons en effet un grand nombre de définitions de la critique : guide éclairé du lecteur, etc. M. Zaleski appelle le critique le représentant du syndicat des consommateurs. Je rangerais volontiers la critique dans d'autres catégories littéraires. Le critique souvent se sert d'un ouvrage comme *prétexte* pour donner une œuvre personnelle : tel est le cas d'André Gide par exemple, qui a donné le titre de *Prétextes* à ses recueils de critique. Ensuite, la critique peut s'introduire dans un roman ou plus généralement dans un ouvrage d'un genre différent : les romans de Marcel Proust sont émaillés d'appréciations critiques de littérature et d'art. On observe le même fait chez Huxley, chez Giraudoux.

[1] Voir la note à la fin des débats, p. 223.

M. **Bédarida** pose la question des caractères spécifiques de la «critique immédiate». Telle que la comprend M. Zaleski, qui a raison de dire qu'«elle existe parce qu'elle existe», la critique immédiate vise évidemment à englober ce que les Italiens d'aujourd'hui appellent la «critica militante», par opposition à la critique universitaire ou académique.

M. Zaleski a montré que la critique spontanée, sorte de réaction du public ou même de certains esprits cultivés en face d'une œuvre d'art, est chose fort ancienne. A ce propos on pourrait citer, entre autres nombreuses correspondances, celle de Grimm, Diderot et leurs compagnons. Mais faut-il entendre aussi par critique immédiate, la critique de plus en plus développée qui répond aux besoins modernes de l'information, la critique littéraire des journaux quotidiens, de la radio. . . ?

Cette question en amène une autre plus importante : quelles différences reconnaître entre la critique étudiée, dogmatique ou tout au moins systématique, et la critique plus spontanée? Et si l'on peut juger l'une et l'autre d'après une échelle de valeur, à laquelle des deux faut-il accorder une supériorité? La critique immédiate n'accuse-t-elle pas des lacunes et des défauts qui font que l'on ne pourra s'en tenir à une réaction de cette sorte et qu'il faudra recourir aussi et toujours à une critique moins rapide et moins arbitraire?

M. **Folkierski** : 1° Les grands critiques étaient-ils de grands auteurs? 2° Ce que M. Zaleski a appelé le point de contact entre l'œuvre et le public constitue une aventure courue *par l'œuvre* et non par l'auteur !

M. **Zaleski**, en répondant à ses interpellateurs, renonce d'abord à la comparaison du syndicat. Les genres existent historiquement parlant, — ils ne sont pas préexistants aux œuvres. L'accusation d'irrespect contre Ronsard qu'un des interpellateurs semble avoir voulu reprocher à M. Zaleski, tombe par cela même. — Selon lui, l'action de la critique est presque nulle sur l'écrivain.

PAUL VAN TIEGHEM

(Sorbonne)

DEUX EXEMPLES DE LA FORMATION DE GENRES NOUVEAUX DANS LE ROMAN DU XIXe SIECLE

Je m'excuse de faire descendre nos débats des hauteurs philosophiques, où parfois ils risquent de se perdre dans les nuages, pour les ramener au terrain plat, mais fécond, des faits. Je voudrais aller jusqu'à éviter toute abstraction. Rappelons-nous qu'en 1475 Louis XI, roi de France, ordonna que prît fin la dispute des réalistes et des nominalistes! Nous ne sommes ici, ni exclusivement des professeurs tenus de se placer au point de vue de l'enseignement, ni des métaphysiciens ; nous sommes des historiens de la littérature, et aussi, par suite, des psychologues, puisqu'il n'y a pas d'histoire littéraire sans psychologie, soit de l'écrivain, soit du public.

Des considérations générales sur la légitimité de la distinction des genres comme instrument d'étude de la littérature, que vous avez pu lire dans le Rapport introductif aux travaux du Congrès et dans mon article de *Helicon*, je retiendrai seulement une idée que je voudrais justifier par deux exemples. C'est que, pour bien comprendre la vraie

nature et les vrais caractères d'une forme d'art que nous appelons un genre littéraire, le contenu psychologique et esthétique de ce cadre d'ailleurs toujours souple et qui peut s'élargir et se diversifier, comme l'a montré si éloquemment M. Cysarz, il est utile de l'examiner lors de sa formation, au moment où un écrivain, consciemment ou non, entre dans une voie nouvelle, au moment où le public se rend compte qu'il se trouve en présence d'œuvres d'une espèce nouvelle. Une étude méthodique des origines et de la genèse des principaux genres littéraires arriverait à des résultats d'une extrême diversité. Qu'on pense un instant au drame religieux médiéval, à la *commedia dell'arte* ou à la pièce radiophonique, à l'ode triomphale des Grecs, au sonnet amoureux ou à la ballade épique, au roman de chevalerie, au roman cyclique contemporain ou au conte bref *(short story)* destiné à un journal quotidien ; on s'apercevra tout de suite de la part très inégale qu'occupent dans leurs origines les circonstances extérieures et souvent matérielles, la tradition littéraire, les éléments personnels, et les goûts du public. Je me bornerai aujourd'hui à deux exemples que l'on peut considérer comme assez significatifs : le roman historique et le roman rustique. Tous deux appartiennent à la grande famille du roman, et par conséquent sont des formes d'art où s'imposent certaines conditions communes ; tous deux se sont formés dans la première moitié du XIXe siècle ; sur la formation de tous deux nous possédons des données de fait, sinon aussi précises que notre insatiable curiosité d'historiens de la littérature le désirerait, du moins suffisantes pour cerner d'assez près le phénomène de la création d'un genre littéraire qui bientôt deviendra traditionnel. Mais le processus de formation de ces deux genres diffère, entre autres, par ce fait que dans le premier (roman historique), l'initiative vient nettement d'un seul écrivain : pendant longtemps, tous ceux qui ont suivi Walter Scott l'ont imité plus ou moins librement, mais n'ont imité que lui; tandis que dans le second exemple (roman rustique), s'il n'y a pas de doute sur le premier fondateur du genre, si Gotthelf a eu de nombreux imitateurs en langue allemande, on constate peu après ces débuts l'apparition en d'autres langues de quelques romans rustiques qui ne doivent très probablement rien à Gotthelf ni à ses premiers imitateurs allemands ; ce qui prouve que le moment social et littéraire était éminemment favorable, que les éléments du roman rustique étaient dans l'air et ne demandaient qu'à se concentrer et à se fixer. Dans un langage un peu pédant, mais qui offre l'avantage d'être clair, nous dirons que dans le premier cas il y a *monogénèse*, dans le second *polygénèse*.

S'il est une formule reçue et même banale en histoire littéraire européenne, c'est celle-ci : «Le roman historique débute en 1814 avec *Waverley*.» Par exception, cette formule n'est pas fausse ; mais en fait, que signifie-t-elle?

Tout genre littéraire, en même temps qu'il satisfait certains besoins de s'exprimer chez l'écrivain qui l'emploie, satisfait certaines aspirations des lecteurs. A quelles aspirations répond le roman historique? A la curiosité pour le passé, mais non pour un passé épique et légendaire, nimbé d'une auréole de rêve ; le lecteur veut des héros plus près de lui, d'une humanité plus voisine de la sienne ; et surtout un certain air de

vérité. Le réalisme, contenu déjà en grande partie dans le romantisme, comme on le sait, en est un élément essentiel. Au cours de ce voyage dans le passé, on aime à retrouver des sentiments connus sous des formes différentes à cause de la différence des temps et des lieux ; mais on aime aussi à découvrir des mœurs, des figures, des aspects inconnus ou seulement soupçonnés, évoqués du passé avec la plus grande fidélité possible.

Un certain goût pour les aventures héroïques ou amoureuses situées dans le passé était satisfait jusqu'à un certain point par les romans français du type héroïque-galant du milieu du XVIIe siècle, les *Ibrahim, Polexandre, Cléopâtre* ou *Clélie,* qui eurent tant de succès en Allemagne et en Angleterre et y inspirèrent une bonne part de la littérature romanesque jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. D'autre part, on voit apparaître vers la fin du XVIIe siècle, en France puis par imitation en Angleterre, des *Histoires secrètes* de Bourgogne ou de Navarre (c'est-à-dire arrivées à la cour des souverains de ces pays), des *Mémoires* fictifs de seigneurs et de grandes dames, dus la plupart à des romancières qui plaçaient un roman d'amour et d'aventures dans la société noble et galante du XVe ou XVIe siècle ; un seul de ces romans a survécu, *La Princesse de Clèves,* qu'il est intéressant de replacer dans ce groupe de romans de sentiments à cadre historique. En France et en Allemagne, tout le XVIIIe siècle se passe sans qu'aucune tentative importante imprime une direction plus franche et plus originale au roman historique. En France, on rencontre à peine quelques mauvais romans d'intrigue placés dans un vague cadre historique. En Allemagne, à partir de 1785 et jusqu'aux succès décisifs de Walter Scott, de très nombreux romans sont situés dans un moyen âge allemand plus ou moins authentique. Mais ni les *Rittergeschichten* ni les *Ritter- und Räuberromane* n'ont su déterminer la naissance en Allemagne du véritable roman historique ; ce n'est pas chez eux, c'est chez Walter Scott que leurs successeurs du XIXe siècle ont été chercher des modèles. Ce n'est ni le roman français, ni le roman allemand qui ont provoqué la naissance du roman historique de Scott.

Est-ce le roman anglais? Le succès de Scott ne serait-il que l'aboutissement d'une série de tentatives de plus en plus précises et de plus en plus heureuses? Dans l'abondance et la variété du roman anglais du XVIIIe siècle, on aperçoit plusieurs tendances qui paraissaient favorables à l'éclosion du véritable roman historique ; mais aucune d'elles n'y a contribué directement. Ni les survivances du roman héroïque du XVIIe siècle, ni Defoe, quoique M. Dottin l'ait appelé «le créateur du roman historique», ni la lignée des romans mystérieux *(tales of terror)* qui vont du *Castle of Otranto* de Walpole jusqu'au *Monk* de Lewis, ni les tranches d'histoire d'Angleterre que diverses romancières découpaient pour servir de cadre à de pathétiques histoires d'orphelines persécutées, enfermées dans des souterrains, délivrées par de vaillants chevaliers, ne contiennent, même avec moins de talent, l'essentiel de ce qui devait faire la fortune de Scott. On essaie, comme l'avait fait d'ailleurs l'abbé Prévost dans *Cleveland,* de donner de grands faits historiques comme arrière-plan à des aventures privées ; on est sentimental, ou didactique au point que l'histoire passe au premier plan ; on essaie parfois de mêler les grands premiers rôles historiques aux intrigues privées ; mais il y

manque l'intérêt principal : l'exactitude pittoresque dans l'évocation de la vie du passé, l'aptitude à saisir dans l'homme les traits éternels des différents caractères sous les formes transitoires que leur donnent les mœurs d'une époque ; et trop souvent aussi un minimum de vraisemblance dans les sentiments et dans les actions. Les précurseurs de Scott les plus intéressants, au moins à certains égards, sont des érudits nourris des antiquités nationales, dont les romans ont pour but d'instruire agréablement en offrant des tableaux fidèles du passé ; on y trouve des scènes de mœurs villageoises dont Scott a pu faire son profit ; ils insistent sur les usages du temps, et prêtent même un langage divers aux diverses conditions. Mais à ces tableaux de la civilisation d'une époque il manque une intrigue bien menée, un intérêt romanesque suffisant. Entre les premiers essais de Scott en ce genre, essais qu'il laissa dans ses tiroirs, et la publication de *Waverley*, se placent quelques romans historiques, parfois situés en Ecosse, qui se rapprochent un peu plus de sa conception, mais qui n'annoncent guère la révolution qu'il opéra ; quoique Jane Porter ait écrit plus tard que «Sir Walter Scott lui avait fait l'honneur de lui emprunter sa manière».

Comment Scott est-il arrivé à sa conception du roman historique? Il l'a raconté lui-même dans la Préface de *Waverley* qu'il inséra dans la réédition de 1829. Différents éléments entrent en jeu :

1° une formation générale, composée : *(a)* d'immenses lectures d'histoire, de voyages, de mémoires, de livres sur les antiquités nationales ; *(b)* d'excursions dans toutes les parties de l'Ecosse, et d'études sur place des antiquités locales.

2° ses premiers essais. En 1799, nous dit-il, «je nourrissais l'ambitieux dessein de composer un roman de chevalerie dans le style du *Castle of Otranto*, rempli d'incidents surnaturels, et où devaient figurer quantité de guerriers de la frontière anglo-écossaise». C'était *Thomas the Rymer*, qui se passait au XIIIe siècle, auquel il renonça, et dont il donna quelques pages dans cette Préface. En 1805, il écrit les 7 premiers chapitres de *Waverley* ; devant le verdict sévère d'un ami, il renonce à le continuer. En 1807—08, il est chargé par un éditeur de terminer un roman que Joseph Strutt, un de ces antiquaires dont nous avons parlé, avait laissé inachevé : *Queen-Hoo-Hall*, qui se passait au XVe siècle. Le roman a peu de succès ; pourquoi? il est trop farci d'antiquités, il se passe à une époque trop lointaine pour le commun des lecteurs.

3° le succès des récits et tableaux irlandais de Miss Edgeworth ; ce succès suggère à Scott de populariser et de rendre sympathiques aux Anglais les mœurs de l'Ecosse, comme elle le faisait pour l'Irlande. Sans doute aussi, bien qu'il n'en parle pas, celui de quelques romans historiques qui paraissaient à ce moment, comme ceux de Jane Porter, dont *The Scottish Chiefs*, placé dans un moyen âge trop reculé, date de 1810.

Vers 1813, Scott retrouve par hasard, dit-il, son début manuscrit de *Waverley ;* il le continue, et publie le roman, anonymement, en 1814.

Quelles étaient les nouveautés qui firent immédiatement saluer ce roman comme ouvrant une voie nouvelle, et lui assurèrent un succès

qui au bout de quelques mois devint éclatant, non seulement en Grande-Bretagne, mais dans le monde entier?

Scott nous dit, dans la Préface écrite dès 1805, qu'il a voulu «peindre plutôt des hommes que des mœurs». Aussi a-t-il choisi une époque peu reculée (1745 ; le sous-titre était : ...*or, Sixty years ago)* pour que le pittoresque ne voilât pas la vérité humaine. «Je me suis attaché surtout à peindre les caractères et les passions» qui sont de tous les temps. Il se propose donc d'être le continuateur des romanciers psychologues du XVIII[e] siècle. Cette conception primitive devait se modifier à mesure qu'il poursuivait sa carrière triomphale de romancier ; l'élément pittoresque prend plus de place, surtout quand il aborde des époques plus reculées ; mais l'essentiel en est resté. Il s'agit toujours de peindre des caractères et des sentiments vraisemblables dans un cadre historiquement exact, ou cru tel par l'auteur et le lecteur. Une intrigue sentimentale (qui reste la partie faible de l'œuvre) placée dans un milieu historique et local bien étudié, donnant lieu à des tableaux de mœurs, à des scènes d'un pittoresque réaliste et souvent familier, à des paysages précis, à l'évocation de figures légendaires ou historiques, ces dernières reconstituées avec autant d'exactitude psychologique que possible ; tels sont les éléments dont la combinaison assura le succès des *Waverley Novels*, et les fit saluer comme la forme que l'on attendait du roman historique. L'heureux talent de l'auteur, sa verve créatrice, sa bonne humeur optimiste, son humour, fécondèrent l'assemblage de ces éléments divers. On a parlé à ce sujet de *mutations* comme celles qui, mieux que l'évolution, rendent compte de l'apparition de certaines variétés dans le règne végétal ; il vaudrait mieux emprunter une comparaison à la chimie, et dire que nous nous trouvons ici en présence d'un mélange d'éléments divers qui, lorsque le dosage est heureusement réussi et que la température atteint un certain point critique, s'unissent en une combinaison qui donne un corps nouveau. La température ici, c'est l'esprit littéraire de l'époque ; les tendances romantiques ont joué un rôle capital dans cette fixation. Scott incarne certains éléments du romantisme anglais — et européen ; d'où aussi le succès immédiat de son œuvre dans tant de pays qui aspiraient à un tel roman historique sans avoir su le créer chez eux, et qui adoptèrent d'enthousiasme celui de Scott. Aussitôt fixé, le genre est salué comme une nouveauté et imité partout. Plus tard, il se transforme avec les goûts littéraires ; ces renouvellements sont particulièrement intéressants en Hollande, en Pologne, où le roman historique est de nos jours particulièrement vivant. Car, comme l'a rappelé M. Cysarz, tout genre encore vivant change, tout en gardant son essence.

Le roman rustique est une création encore plus récente : nous pourrions célébrer en ce moment son centenaire. Il y a d'ailleurs entre ces deux genres plus d'un point commun.

A quelles aspirations répond le roman rustique, *Dorfgeschichte ?* Si le roman historique répond à la curiosité pour le passé, celui-ci répond à la curiosité, à l'intérêt, qu'éprouve le lecteur, généralement citadin, pour un milieu physique, social et moral, des types, des mœurs,

très différents, quoique contemporains ou peu éloignés dans le temps, de ceux dont il a l'habitude. Ce plaisir est celui de l'exotisme, ramené au pays que l'on habite. On aime à retrouver les sentiments généraux de l'âme humaine, qui prennent des formes et un langage différents dans ce cadre nouveau pour le lecteur.

Le roman rustique offre le meilleur type d'une forme d'art délibérément choisie, traitée consciemment par des auteurs qui ont à résoudre divers problèmes inhérents au genre, chacun suivant son goût et son génie, mais en respectant les lois fondamentales du genre ; ce dernier influant puissamment, par ses possibilités et ses exigences, sur l'expression du talent de chacun.

Les antécédents du roman rustique remontent fort loin, si l'on veut prendre en considération l'idylle depuis Théocrite, avec sa vie pastorale conventionnelle, que renouvela Gessner sans se rapprocher de la réalité ; — le roman pastoral, depuis la Renaissance, si conventionnel lui aussi ; — le poème rustique, à la mode vers la fin du XVIII[e] siècle, pessimiste dans Crabbe, optimiste dans Voss ; chez ce dernier il montre plutôt des bourgeois à la campagne que des paysans ; — quelques scènes isolées, d'un accent plus réaliste, dans certains romans du siècle. Rien de tout cela n'était le roman rustique, dont l'action se déroule au village ou dans la ferme, parmi des paysans dont l'auteur cherche à peindre les mœurs, les idées, les passions, à reproduire le langage dans la mesure du possible.

On rencontre en Allemagne, depuis 1830, probablement sous l'influence de Scott qui invitait à un certain réalisme pittoresque, quelques essais qui sont restés inaperçus. Le romantisme, en général, était peu favorable au roman rustique en ce qu'il doit avoir d'exact, de prosaïque et de terre-à-terre. Brentano en reste loin avec son *brave Kasperl* et sa *belle Annerl* ; Immermann s'en approche dans *Münchhausen* avec l'épisode *Der Oberhof* (1839), réédité et traduit séparément, où on trouve des figures assez heureuses de paysans, mais noyées dans une intrigue et une atmosphère romanesques. Ailleurs, on donnait des tableaux d'un intérêt surtout *kulturhistorisch*. Pestalozzi et d'autres Suisses écrivaient des romans éducatifs et moralisants.

C'est à ce dernier courant que se rattache nettement le fondateur du roman rustique en Europe, Jeremias Gotthelf, de son vrai nom Albert Bitzius, pasteur dans l'Emmental (canton de Berne). Il écrit pour les paysans (nous sommes dans un pays où les paysans savaient lire ; dans beaucoup d'autres parties de l'Europe à cette époque, une pareille origine du roman rustique eût été impossible), pour prolonger et préciser par le livre l'action de son prêche du dimanche et des conseils moraux et pratiques qu'il prodiguait à ses ouailles. De même Richardson, exactement un siècle plus tôt, créait un genre nouveau de roman psychologique en destinant son premier roman, *Pamela, or Virtue rewarded*, dont le sous-titre est significatif, à prémunir les jeunes servantes contre les dangers que leurs maîtres peuvent faire courir à leur vertu. D'où le ton volontiers didactique de Gotthelf, et les détails minutieux dans lesquels il entre. Ce sont ces détails si abondants, si vrais, cette odeur de ferme, d'étable, et par instants de fumier, joints à une grande délicatesse et

parfois à une vraie profondeur dans la pénétration des âmes paysannes, qui faisaient l'évidente nouveauté de son premier roman complètement rustique, qui mieux que son *Bauernspiegel* de 1837, inaugurait le genre : *Wie Uli, der Knecht, glücklich wurde...* dont le long titre annonce l'intention moralisante (1841).

Dès que ce récit, suivi bientôt de *Uli der Pächter* qui en continuait l'action, et de plusieurs autres, commença à se répandre en Suisse et en Allemagne, on constata, comme après *Waverley*, qu'un nouveau genre littéraire était né. Cette impression des contemporains est fort importante pour l'étude que nous poursuivons en ce moment ; elle achève de montrer à ceux qui en douteraient encore que les genres ne sont pas des cloisonnements artificiels imposés par des pédants. Le premier des imitateurs de Gotthelf reste l'un des principaux. Auerbach, presque aussitôt, se servit du roman rustique, qu'il mania avec un talent supérieur, pour répandre ses idées libérales. Beaucoup d'autres les imitèrent en Autriche et dans diverses régions de l'Allemagne.

D'autre part, et d'une manière qui semble bien ne rien devoir à l'exemple de Gotthelf et d'Auerbach, Balzac exprimait ses idées conservatrices dans cette mauvaise caricature, d'où est absente toute espèce de vie rustique véritable, que sont *Les Paysans* (1844) ; George Sand, d'abord pour répondre aux *Paysans* de Balzac, commençait en 1846 la série de ses romans rustiques, qui sont plutôt des idylles. Ses successeurs en France connurent sans doute Auerbach, qui fut traduit de bonne heure. Après 1855, le roman rustique, sous ces deux influences combinées, apparaît en Norvège avec Björnson, en Angleterre avec George Eliot, et ailleurs.

Nous constatons là un synchronisme curieux, qui confirme l'hypothèse que nous faisions pour le roman historique. Les éléments du genre étaient dans l'air ; la température, qui était cette fois celle de la période réaliste, était propice à leur fixation en un composé nouveau, différent des tentatives précédentes, si heureux que la destinée du roman rustique devait être des plus brillantes ; on sait l'importance qu'il a prise dans la plupart des littératures, et les noms de Reymont, de Ramuz, de Giono montrent assez que le genre est en pleine prospérité.

Ces deux genres offrent des caractères communs très évidents. Tous deux offrent à l'esprit une évasion, l'un vers un passé parfois idéalisé, toujours intéressant par les souvenirs qu'il évoque ; l'autre vers un monde contemporain, mais tout différent par sa vie et ses mœurs. Tous deux exigent une certaine précision concrète dans la peinture des hommes et des choses. Scott et ses imitateurs ont contribué à préparer le réalisme nécessaire au roman rustique en s'exerçant à peindre les détails matériels de la vie du passé.

Nous avons constaté dans ces deux cas que la formation d'un genre se produit lorsque des éléments littéraires isolés ou engagés dans d'autres groupes s'engagent dans une nouvelle combinaison qui plaît mieux au lecteur, que certains talents ont le don d'animer, et qui se révèle douée de vitalité. Alors l'œuvre, plus homogène, plus significative, est perçue de tous comme présentant enfin le *genre* auquel on aspirait confusément ; des imitateurs travaillent *dans le même genre*, sans perdre pour cela leur originalité ; et ainsi s'est constitué un *genre littéraire*.

M. **Lafourcade** attire l'attention de M. Van Tieghem sur Th. Nashe dont *The Infortunate Traveller* date de 1594.

M. **Charlier** pense que les circonstances politiques de l'Europe continentale dans la première moitié du siècle dernier ont pu, dans certains pays tout au moins, contribuer grandement au succès du roman historique. Tel a été le cas en Belgique, où le désir avoué d'une nationalité jeune de remettre ses fastes en lumière explique, dans une large mesure, la vogue du genre qu'illustra bientôt Henri Conscience.

M. **Bédarida** demande si les faits présentés ne prouvent pas l'existence de constantes historiques.

Sans doute le roman historique, puis le roman rustique apparaissent nettement constitués et sont reconnus comme tels à deux moments précis du XIXe siècle. Mais les besoins auxquels ces deux «genres» répondaient alors expressément ne sont-ils pas des besoins anciens, permanents et qui peuvent dans l'avenir se manifester avec une acuité nouvelle?

Le roman historique n'est-il pas une forme nouvelle du poème épique, du roman d'aventures chevaleresque, la forme qui s'adapte à la mentalité bourgeoise du XIXe siècle? Mais la tendance historique n'a pas attendu le XIXe siècle : La Calprenède et Blaise de Sandraz (auteur des *Mémoires de M. d'Artagnan*, source des *Trois Mousquetaires* d'A. Dumas).

D'autre part, le roman champêtre ne peut-il pas être considéré comme une manifestation du goût pastoral qui remonte très haut dans l'antiquité et qui apparaît avec plus de force à certaines époques, avec l'*Arcadie* de Sannazar, l'*Astrée* d'H. d'Urfé, etc.? Seulement le réalisme dominant du milieu du XIXe siècle donne à la représentation de la vie rustique un caractère différent.

M. **Markovitch :** M. Van Tieghem a traité ce sujet avec la compétence qu'il apporte à tous ses travaux. Ce qui serait peut-être très intéressant, c'est de savoir le degré de renouvellement des genres littéraires et d'étudier la survivance des genres. Tel, par exemple le roman historique : le roman de Sienkiewicz, les pièces historiques. Tels le mystère et les drames religieux : de Claudel, de Ghéon, de Maeterlinck. Le roman policier ne serait-il pas une variété du roman terrifiant en faveur en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle? Le roman rustique contemporain ne continue-t-il pas le genre que nous avons vu fleurir dans la première moitié du XIXe siècle?

M. **Grabowski :** Il n'y a rien à ajouter au splendide exposé de M. Van Tieghem. Qu'il me soit permis de dire seulement que le roman historique a influé, pour ainsi dire, sur la poésie épique romantique. On le voit dans la grande épopée nationale de Mickiewicz : *Messire Thadée*. La technique du poème vient de Walter Scott et contribua beaucoup à l'évolution du genre épique en Pologne.

M. **Hankiss** attire l'attention sur le fait significatif que le roman historique, considéré comme «genre faux» dans plus d'un manuel français d'histoire littéraire, a mûri des chefs-d'œuvre d'une valeur absolue dans beaucoup de pays, surtout en Europe centrale et, notamment, en Hongrie. Des causes assez nombreuses du succès du genre il relève la moins courante : non lié par tous ces petits détails dont l'observation semble obligatoire lorsqu'il s'agit de peindre notre époque (dialogues futiles, téléphone, autobus, corvées de tous les jours, pour donner à notre peinture ce caractère de grisaille qui, à beaucoup, semble la garantie du réalisme), le romancier historique peut donner à ses personnages une vérité psychologique incontestable et non masquée par de fausses actualités ; et s'il veut peindre un milieu, ce sera un milieu de son choix, plus caractéristique et plus intense que l'ambiance où il vit lui-même, souvent en opposition flagrante avec elle.

Mlle M. Kosko : Le roman historique n'est au fond qu'un roman de mœurs situé dans le temps, de même que le roman exotique est un roman de mœurs situé dans l'espace. Ce qui fait la différence, c'est *le recul* et, par conséquent,

l'intention de l'auteur de faire un roman historique ou de faire un roman de mœurs. Sauf cette réserve, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal ou, par exemple, les premiers romans de Balzac, ne présentent aucune différence formelle avec un roman dit historique. De même nos romans sur la Grande Guerre de 1914 où défilent tous les grands personnages politiques et militaires de notre époque, pourraient être assimilés aux romans historiques si nous n'avions conscience du manque de recul. Et, inversement, un roman de mœurs sur le Paris du XIVe siècle, par exemple, où n'apparaîtrait aucun personnage historique, aucun événement connu (une tranche de vie d'un bourgeois parisien) sera considéré comme un roman historique — car nous aurons conscience du recul qui intervient entre l'auteur et son œuvre. En d'autres termes il n'y a pas de conditions extérieures, formelles, qui déterminent le genre du roman historique — mais uniquement la question intrinsèque de la perspective historique. Si nous ignorions que *Le Rouge et le Noir* a été fait par Stendhal en 1830 et si par quelque hasard nous pensions l'attribuer à un auteur du XXe siècle, nous n'hésiterions pas à le classer comme roman historique.

M. **Van Tieghem** répond sur ces différents points :

A M. Lafourcade : Sans doute *The Infortunate Traveller* ou *Jack Wilton* de Nashe contient des parties de roman historique ; mais il me semble qu'on le range plutôt, et à bon droit, parmi les romans picaresques, qu'il est presque le seul à représenter à cette époque en Angleterre.

A M. Charlier : Si j'avais fait l'histoire du roman historique, je n'aurais pas manqué en effet de signaler la place importante qu'y tient le sentiment national; et cela non seulement en Belgique avec Henri Conscience *(Le Lion de Flandre*, etc...), mais en Hollande avec Mme Bosboom-Toussaint et d'autres ; en Pologne, où les romans historiques étaient lus avec une dévotion d'autant plus passionnée que sous le régime russe l'histoire de la Pologne était exclue des programmes de l'enseignement, etc.

A M. Markovitch : J'aurais dû en effet ajouter, parmi les éléments qui ont pu déterminer le roman de Scott, l'influence de Goethe dont il avait traduit le *Goetz von Berlichingen.*

A M. Hankiss : Il est vrai que le roman historique présente dans l'Europe centrale une importance exceptionnelle et des caractères particuliers ; mais cela restait en dehors de mon sujet.

A M. Bédarida : Il faut reconnaître en effet des «constantes historiques» qui animent successivement diverses formes d'art. Ainsi l'intérêt qu'on trouve au XIXe siècle au roman historique, on l'avait trouvé aux épopées du XVIe siècle, etc...; les pastorales comme *Aminta* ou le *Pastor Fido* répondent déjà au désir de se plonger dans une vie différente de celle des villes. Mais ce sont à peine des ébauches de ce que seront le roman historique et le roman rustique, et il n'y a guère influence directe.

A Mlle Kosko : Si un roman était historique par le fait que l'action se passe à une époque antérieure à celle du lecteur, tous les romans publiés aujourd'hui seraient historiques dans cent ans. Il est certain que Stendhal qui prétendait peindre, dans *Le Rouge et le Noir*, exactement l'heure même où il l'écrivait («Chronique de 1830»), nous fait aujourd'hui en partie l'effet d'un roman historique. Mais le véritable roman historique est celui qui est voulu tel par son auteur, qui est écrit en vue de produire certains effets.

*

KURT WAIS
(Universität Tübingen)

DIE NATIONALEN TYPEN DES NEUEREN DRAMAS IM GENETISCHEN ZUSAMMENHANG

Es heißt weder die allgemeinen ästhetischen Grundsätze des dramatischen Schaffens noch dessen unvergleichbare individuelle Einzelleistungen verkennen oder schmälern, wenn man feststellt, daß jedes der Kernvölker des neueren Europa seinen eigentümlichen eigenen Weg zur Bühne und zum Drama gesucht hat und mehr oder minder bewußt auf Grund der eigenen Erfahrungen und Leistungen sich seine Auffassung und Beurteilung des Dramas bildete. Sogar in der Einstellung zum Drama der Antike kann man, im Grunde bis auf den heutigen Tag, beobachten, wie bei den einzelnen Völkern unterschiedliche und recht charakteristische Neigungen in der Auswahl und Wertverlegung zäh eingewurzelt sind. Jedes dieser Völker hat sich sowohl aus unwillkürlicher Wesensverwandtschaft wie aus nationalem Stolz und aus anerzogener Gewohnheit an diejenige dramatische Sondergattung ganz besonders gebunden erachtet, die von seinen größten Bühnendichtern in der eigenen Sprache gepflegt, für diese nationale Hörerschaft geschaffen und von ihr durch lang anhaltende und eindringliche Zuneigung sanktioniert wurde. Die *Comedia* der spanischen oder das *play* der englischen Blütezeit werden solange als die „klassische" und bezeichnendste Bühnenleistung ihrer Völker betrachtet werden als eine solche eigenschöpferische Entfaltung einmalig geblieben ist. Die Entscheidung darüber fällt immer nur das eigene Volk. Keiner der Bühnentypen, die von den Kernvölkern des Schrifttums nacheinander entwickelt wurden so wie Äste sich von einem gemeinsamen Stamm abzweigen, ist objektiv besser als die anderen, jeder hat sich in anderer Richtung vom Drama der Antike, das theoretisch immer wieder als Vorbild empfohlen wurde, wegentwickelt.

Wenn wir das reine Lustspiel mit seinen Sonderproblemen zurücktreten lassen und uns hier auf das ernstere Drama bis zum 19. Jahrhundert beschränken, so heben sich fünf solcher nationalen Formtypen ab, die italienische, spanische, englische, französische und die deutsche Lösung. Stellen wir sie im Folgenden vergleichend nebeneinander, so nicht um schließlich einem von ihnen die Palme des Triumphs zu reichen, sondern einzig um im Vergleich die entscheidenden Wesenszüge dieser Typen deutlicher sehen zu können. Nationale Eifersucht oder Eitelkeit hat auf diesem Gebiet der Literaturkritik umsoweniger eine Stätte als die Früchte dieses jahrhundertalten Wettstreits seit langem gemeinsamer Besitz aller beteiligten Völker zu sein vermochten. „Was uns angeht, möge uns ohne Vergleich erfreuen", rät uns die Weisheit Senecas *(de ira)*; „niemals wird derjenige glücklich sein, welcher am größeren Glück eines anderen leidet".

Die Auswertung des Vergleichs soll nach zwei Richtungen erweitert werden. Einmal durch die Frage inwiefern im einzelnen diese Formtypen, die nachträglich als die klassisch nationalen Ausdrucksformen angesprochen wurden, wirklich dem damaligen „Nomos" ihres Volks verbunden waren (dies ist für das Drama als die am meisten publikumsgebundene Dichtgattung immer noch leichter zu beantworten als etwa für andere Gattungen) und inwieweit der „Kairos" ihres Entstehens in Zusammenhang gebracht werden kann mit der gesamten Situation des kulturschöpferischen Reifeprozesses bei jedem dieser Völker. Freilich, es bliebe eine höchst künstliche und papierene Konstruktion, einen rein nationalen Typus destillieren zu wollen, indem man ihn willkürlich von all seinen zu den Nachbarvölkern zurückführenden Wachstumswurzeln loslöste. Deshalb kann niemals auf die andere Frage verzichtet werden, auf welche Weise jeder dieser nationalen Gattungstypen von seiner Entstehung her doch auch wieder mit den anderen durch gemeinsames Schicksal oder innere Nachbarschaft verwandt und verbunden war und ist. Die Fülle der hier sich ergebenden Probleme gestattet es freilich in engem Rahmen nur, einen ganz knapp entworfenen Lageplan auszubreiten.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts war die Situation des Theaters in Europa einheitlicher als jemals später, und überall im selben Maße vielversprechend. Die allgemeine Aufgeschlossenheit dem Leben gegenüber, die neugewonnene ästhetische Freude am handelnden und tätigen Einzelmenschen, dessen Wichtigkeit und Würde sich später ausgesprochen ins Pompöse steigerte, ließen für die Ausbreitung des Bühnenspiels überall eine baldige Blüte erwarten. Günstig war, daß die Schaulust des Mittelalters, ohne wesentliche Beengung durch kultische Vorschriften, noch ganz ihre Unbefangenheit bewahrte, während zugleich das eifrige Studium von Dramen der Antike fruchtbare Anregung verhieß. Bedenklich war dabei allerdings, daß man überall ganz einseitig gerade denjenigen Typus des antiken Dramas bevorzugte und durch Nachahmungen und Schulaufführungen besonders pflegte, welcher sich mit den volkstümlichen Bühnenformen des Mittelalters am allerwenigsten vertrug, insofern er dem Theater fremd war, vielleicht vom Anfang an reines Buchdrama gewesen war: jene handlungsarmen Tragödien des versteiften stoischen Willens und der exemplarischen Haltung, welche unter dem Namen Senecas überliefert sind und nicht viel mehr darzustellen pflegen als die sentenziöse Standhaftigkeit unglücklicher Helden im allerletzten Stadium ihrer Anfechtung. War für das mittelalterliche Mysterienspiel jeglicher Spieler nur *persona* ohne menschlichen Eigenwert gewesen, so zählte, im äußersten Gegensatz dazu und auch zur griechischen Tragödie, bei Seneca allein der Einzelmensch — das keiner übermenschlichen Fügung mehr sich anvertrauende Wesen. Andrerseits standen einem klaren Begreifen der klassisch-athenischen Tragödie damals unüberwindliche innere Hindernisse entgegen, denn die abendländische Weltauffassung traf sich mit Seneca in der Grundüberzeugung, daß es dem Menschen anheimgestellt sei, zwischen zwei Möglichkeiten sich frei zu entscheiden.

Die Auseinandersetzung zwischen der mittelalterlichen Theater-

form und derjenigen Senecas verlief in jedem der fünf Kernländer sehr verschieden. In dem Maße, wie hier die Kontinuität verschiedenartig gestört wurde, werden zugleich auch unterschiedliche Grundrichtungen dieser Völker erkennbar.

Ein Querschnitt durch das Jahr 1600 genügt, um die Entwicklungslinien in diesem ersten Jahrhundert, die hier noch ohne das spätere Sich-Überkreuzen verliefen, zu überblicken. In zwei Ländern ist es nunmehr gelungen, aus dem mittelalterlichen Schaustück und der humanistischen Willenstragödie ein neues lebendiges Drittes zu schmieden, dessen genialste Erfüllung mit den zwei Namen Shakespeare und Lope de Vega umschrieben ist — eine Bühnenform, einmalig in ihrer Verbindung von umfassendster Volksnähe und zugleich tiefer Lebenserkenntnis.

Alle äußeren Umstände schienen gleichsam zusammengewirkt zu haben, um in *ENGLAND* und *SPANIEN* dies Aufblühen einer monumentalen Dramatik, die nicht von einem vereinzelten, sondern von Dutzenden hochbegabter Dichter zugleich getragen wurde, zu ermöglichen. Dort stand gerade damals die Sprache im vollsten Saft ihres Reifens: nicht mehr so spröd und widerspenstig wie in Frankreich und Deutschland, sondern von Garcilaso und Spenser bereichert durch das Italienische, aber ohne dessen Überfeinerung. Auch dem antiken Theater gegenüber besaß man dort weder die jahrhundertalte gefährliche Vertrautheit der Italiener noch die schulmeisterlich starre Gewissenhaftigkeit der Franzosen und Deutschen. Vielmehr wurde das Wollen Senecas mit gewissenloser Frische mißverstanden und angeglichen. Zunächst in der Form: man zersprengte sie durch komische Zwischenspiele und durch die unruhigen Bilderfolgen, wie man sie aus den jähen, überspannten, aber eminent dramatischen altheimischen Balladen und Romanzen gewohnt war. Zugleich auch im Gehalt: die Voraussetzungslosigkeit der Seneca-Helden gegenüber Standesbindung und Religion wurde in Spanien als pervers empfunden, und ihre ruhige Gelassenheit wurde in England zu frenetischer Unmenschlichkeit übersteigert. Nirgend sonst findet man jene Unbekümmertheit, mit welcher die Begründer des neuen Gattungstypus, ein Christopher Marlowe, ein Juan de la Cueva, noch neben den neuen Anregungen zugleich Dramen mittelalterlichen Gepräges schufen.

Während bei den anderen Völkern die geschichtliche Nähe und Vertrautheit gegenüber den Helden des nationalen Mittelalters verkümmerte oder in ein schamhaftes Antikisieren nach Art von Ronsards *Franciade* stilisiert wurde, ziehen über die spanischen und englischen Bretter weniger die Helden der Antike als die der Maurenkreuzzüge und Rosenkriege, der nordafrikanischen Seeschlachten und der Niederzwingung Schottlands — noch unmittelbar aus Chroniken und Romanzen heraus für das Bühnenfestspiel gewonnen.

Dem auffallenden literarischen Zusammenstimmen der beiden Länder entspricht offenbar auch die allgemeine welthistorische Situation. Es ist die Zeit des denkwürdigen Entscheidungskampfes zwischen den beiden einzigen unumstrittenen, wirklichen Monarchen der Zeit, Elisabeth und Philipp, zwischen den zwei atlantischen Randvölkern,

die je eine Hälfte des neuentdeckten Erdteils zu besetzen begannen. Man mag an die Blüte der griechischen Tragödie in der Epoche der Perserkriege denken angesichts der Tatsache, daß nun gerade in solcher Lage festliche Dramen des Hochgefühls der Macht, Dramen abenteuerlicher Streitbarkeit und vaterländischen Stolzes entstanden sind; während man sich zugleich erfolgreich abriegelte gegen religiöse Bürgerkriege und Standeszwistigkeiten der zentraleuropäischen Völker. Denn stets war der psychologische Mutterboden für die „klassische" Dramatik eines Volkes diejenige Zeit seiner Geschichte, wo es, ohne gehässiges Mißtrauen, sich unbefangen einem innerlich selbstverständlichen Lebensvorbild — heiße es nun „honnête homme" oder deutscher Idealismus — verbunden empfand. Diese Voraussetzung fehlte in Italien seit Beginn der Fremdherrschaft und auch in Deutschland, sogar in Frankreich stand sie noch in weiter Ferne.

Spanien und England dagegen, erwacht aus dem Alpdruck eines hundertjährigen Krieges, fanden sich mit blankem Schwert in der Hand vor grenzenlosen Perspektiven herrenloser Weltteile und goldener Lockungen, ... Pizarro, die spanischen Borgia, Francis Drake. Die Dichter dieser Geschlechter konnten nach einem Wort Victor Hugos über Shakespeare, „hommes-océan" sein, durften alle Wellenberge und -tiefen dieses glühenden Lebensstroms über die Bühne fluten lassen, phantastische Teufeleien und pathologische Eifersucht, Wahnwitzige und Wilde. Besonders die für spätere Zeiten so oft anstößige Unbefangenheit in der Schilderung des außergewöhnlichen Einzelmenschen, überhaupt des ganzen Menschen, und die unsystematische, spielerisch sichere Psychologie, die ins Unerforschliche hinabreicht, ist bezeichnend für den inneren Gattungsbegriff des englischen und spanischen Dramas; in seinen nur-individuellen, nur-aparten Auswüchsen bildete er wohl den äußersten Gegensatz zur Persönlichkeitsnorm des antiken Dramentyps, und hat auch keine unmittelbare Fortführung außerhalb der nationalen Grenzen finden können.

Bei den andern Völkern damals wird, trotz einiger äußerlicher Ansätze bei Rabelais, ein so vielfältig sich verströmendes, oft bis zur Dämonie unbändiges Menschentum überhaupt nirgendwo zu dichterischer Gestalt. Auch dafür dürfen wir außerhalb des bloß Literarischen nach Gründen forschen. Ganz anders als für Engländer und Spanier, die seit dem 13. Jahrhundert keinen entscheidenden Beitrag zu Europas philosophischer Gedankenwelt mehr geleistet hatten, bedeutete für Italien, Deutschland und Frankreich das 16. Jahrhundert gerade den Höhepunkt einer längst schon im Gang befindlichen kritischen Gewissensbereinigung.

Bei den nördlichen Kontinentalländern, Frankreich einbegriffen, ergriff die reformatorische Auseinandersetzung, lutherische oder calvinistische, mit solcher Ausschließlichkeit die Gemüter, daß die schwebenden Forderungen des Bühnenstils, besonders der rechtzeitige Einbau des humanistischen in das volkstümliche Drama versäumt wurden. Der romantische Dichter Achim von Arnim, ein Protestant, hat daraus jenen Klageruf geschöpft, den man auch in der Kunstgeschichte — etwa bei Gelegenheit des Lukas Cranach-ähnlich hört: „hätte sich die Refor-

mation um ein halbes Jahrhundert verspätet, so wäre uns ein Volkstheater von großer Herrlichkeit entstanden".[1] Immerhin, damals ist dafür etwas anderes von einzigartigem Gewicht entstanden: die französische und die deutsche gedankliche Prosa. Italien ging zwar, obwohl das mähliche Nachlassen seiner Schöpferkraft auf der Ebene der bildenden Kunst so ausgelegt werden könnte, nicht den französisch-deutschen Weg ins Abstrakte und Metaphysische mit, den Weg zu Kepler und Descartes. Aber dennoch erreichte auch in Italien das kritische Denken damals eine unvergängliche Höhe, nur freilich auf eine sinnenhaftere, wirklichkeitsnähere, mehr „angewandte" Weise als anderswo: mit Machiavelli, dem Totengräber der staatshumanistischen Irrwege Italiens, und mit Guicciardini, dem Staatsproblem gegenüber; mit den „Weltweisen" von Leonardo bis Bruno auf dem Gebiet der Naturerfassung; mit Patrizzi und besonders Castelvetro durch die umwälzende damalige Schaffung der Literaturkritik.

ITALIEN hat sich bei alledem — auch in einer Zeit, als in den schwerblütigeren bühnenfremderen Ländern Luthers und Calvins dieses Bedürfnis noch gar nicht empfunden worden war —, ein künstlerisch-ästhetisches Gegengewicht gegen die Herrschaft des Philologischen, Gedanklichen, Begrifflichen, Buchmäßigen zu keiner Zeit rauben lassen. Italien blieb zunächst in der Lyrik durch die Madrigale weiterhin gebend, vor allem gestattete es auch, neben einigen gutgelungenen Terenz-Ablegern, allen Instinkten des Närrischseins, Tollens und Foppens ein ungehemmtes Wuchern in der Commedia dell'arte. Das Wesen dieses Stegreifschwanks, auf dessen Formelemente neuerdings noch einmal Pirandello, Benavente, Paul Ernst, Charles Dullin verschiedenartig zurückgriffen, ist freilich nicht viel mehr als ein gleichsam vegetatives Treiben von Typenmasken — Unbeschwertheit im Urzustand, theatralischer Rohstoff, der allein durch Molières textlich verantwortungsbereites, individuell verkörperndes Könnertum in das Reich geformter Lustspielkunst gehoben wurde; erst auf Grund von Molière wurde dann später der Lustspieltypus Goldonis möglich, ebenso wie der von Holberg, Lessing, Kleist, Gogol.

Die Tragödie aber, Seneca, konnte in Italien die volkstümlichen Dramatikerimpulse weder so befruchten, daß nach Art der Spanier und Engländer ein nationales Universaldrama entstanden wäre; ebensowenig vermochte sie freilich auch diese aus mittelalterlichem Heimaterbe stammenden Impulse so unorganisch zu stören, zu unterbrechen und auszumerzen wie in Deutschland und Frankreich, wo die Theaterfreunde seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Beziehung zur älteren Bühne ängstlich aus dem Wege gingen. Wenn Italien darum bis zum heutigen Tage zwar keine eigenständige *Tragödien*dichtung besitzt, die „klassisch" wäre im Sinn eines unaufhörlichen lebendigen Besitzes der Nation, so ist ihm dafür ein anderer dramatischer Bühnentypus damals gelungen, der für einen Italiener die eigentlich klassische Leistung seines Volkes auf dem Gebiet der

[1] Zit. bei Paul Kluckhohn: *Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger.* Shakespeare-Jahrbuch, 1938, p. 41.

dramatischen Kunst darstellt: die Schaffung der Oper. Sie war zugleich die einzige, die letzte Möglichkeit einer gesamt-italienischen Bühnenschöpfung; denn während damals die andern Völker sich eine der wichtigsten Voraussetzungen der nationalen Einheit sicherten, die Einheit der Schriftsprache, büßte Italien seinen Vorsprung darin gänzlich ein und entwickelte sich in umgekehrter Richtung; die schöpferischen Kräfte seiner Literatur traten mehr und mehr den Rückzug in die Mundartdichtung an. Wo die Sprache abdankte, blieb der Gesang.

Der nicht-italienische Literaturhistoriker, welchem das für die italienische Dichtung bezeichnende Wechselverhältnis von Buchdrama und Opernlibretto und die Verschmelzungsversuche von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio etwas Fremdartiges sind, wird vielleicht zögern, dies italienische Musikdrama, das doch zur Hälfte (und oft noch mehr) der Musikgeschichte zugehört, als eine typologisch ebenbürtige Vergleichsgattung anzuerkennen. Die Oper ist nun freilich ihrer Natur nach eine auf literarisch-musikalischer Symbiose beruhende Zwittergattung und ist deshalb vom italienischen Regelhumanismus an bis in unsere Tage immer wieder als hybrider, rückgratloser Bastard verfehmt worden. Das ändert aber nichts an der sehr wesentlichen dreifachen Verklammerung des italienischen Dramas mit der Oper: Einmal daß ja nicht einzig die Sprache zur Musik hinzufinden hatte, sondern daß umgekehrt die Musik vom Drama her zu dem bisher völlig ungeahnten Lautgeben persönlicher Leidenschaft herangezwungen ward. Sodann daß der chorische Charakter der Oper, welchen philologische Theorien über die antike Tragödie befestigen halfen (wenn sie ihn auch niemals allein hätten erzeugen können), auch über den vier bisherigen Anläufen schwebt, in denen Tasso, Alfieri, Manzoni und D'Annunzio eine italienische Tragödie zu erzwingen strebten (ohne freilich über die fatalistische Tragik der Schicksalsdramatik wesentlich hinauszufinden).

Schließlich drittens, daß die Oper sich ebenso zwanglos aus dem mit Gesangseinlagen sich füllenden italienischen Pastoralspiel ergab, wie dieses einst aus der typisch italienischen Theatergattung des Spätmittelalters, der *rappresentazione sacra*, insonderlich dem Krippenspiel, sich entwickelt hatte. Und zwanglos, wie dort aus Engeln Nymphen und aus dem komischen Teufel der Satyr wurde, zeigen diese musikalischen Weihnachtsspiele ihrerseits weiter zurück bis auf die zärtliche Krippenmystik und die Lauden-Singbewegung der franziskanischen Volksstimmung. Das scheinheroische, bukolisch-idyllische, später hedonistisch entartende Stilideal des italienischen 16. Jahrhunderts überhaupt, das in der Malerei nicht in dem einsamen Michelangelo, aber in Tizian und Veronese seine Erfüllung fand, ist tief begründet in der Flucht eines waffen- und rechtlosen Volkes vor dem Politischen und Tragischen; denn das buchmäßig republikanische Tugendideal seiner mittelalterlichen Stadtstaaten, das ohne Beziehung gewesen war zu den Dingen des Glaubens, war zusammengebrochen, weil es sich nur auf Zunftvorrechte und Söldnerwaffen stützte. So bleibt im ariosen Pastoraldrama bei einer oft geradezu griechisch erlebten

Schönheit doch nur die bewußte und wehmütiege Einschränkung auf eine illusionistische Oberfläche, auf einen sozialen und moralischen Anachronismus, auf petrarchistische Minnezartheit, auf Farbschmelz, auf Belcanto. Welcher Abstand vom *Aminta* des Idyllikers Tasso oder von Guarinis Tragikomödie *Il Pastor fido* zum Pastoralspiel des alternden Shakespeare, dem *Tempest*, wo alles bis zum Satyr Caliban eine tiefe Transparenz erhält, auch hier in edel-heiterre Entspannung, aber mit einer Friedlichkeit, wie sie erst nach dem Gewitter möglich ist.

SPANISCHE Comedia und *ENGLISCHES* Play zeigen, trotz ihrer oben dargestellten Verwandtschaft, eine nicht weniger ausgeprägte Sonderart. Am augenscheinlichsten schon darin, daß Spanien als Ergänzung und Widerpart eine weitere Dramengattung besaß, das *auto sacramental*, eine Gattung, deren Einengung auf den Fronleichnamsanlaß und auf das Sakrament der Eucharistie ja schon im Mittelalter für den nationalen spanischen Bühnentypus charakteristisch gewesen war. Dagegen vermochte in England der Dramentyp weniger als sogar Epos und Lyrik mit den religiösen Bedürfnissen des Volks Schritt zu halten, ein wie mir scheint nicht unwesentlicher Grund für seine Anfeindung im 17. Jahrhundert; der junge Puritanismus fand sich bei Shakespeare nicht wieder, es sei denn als Malvolio. Im spanischen Drama aber ist darum besonders die Allegorie — und mit ihr, als letztes Weiterwirken des mittelalterlichen Universalismus, der Welttheaterbegriff — am längsten und unbefangensten lebendig geblieben, bis sie bei Calderón allmählich erstarrte.

Zweitens ist das spanische Drama mittelalterlicher Kunstübung verbunden durch seine nur noch mit dem italienischen Nachbarvolk zu vergleichende komplizierte Vielfalt an metrischen, strophischen und Reimformen. Neben diesem zierlichen, abgetönten Reichtum, der bei Calderón fast eine Gefährdung des Dramatischen heraufbeschwor, wirkt, trotz Shakespeares innerlicher Klangmeisterschaft, das Vershandwerk im englischen Drama eintönig und abwechslungslos.

Aus mittelalterlichem Erbe stammt drittens die Liebeskasuistik der Minnehöfe und ritterlichen Gesprächsspiele, die im Lande des *Cortegiano* am treuesten bewahrt worden waren. Die spanische Comedia hält sich in ihren Schwurphrasen und culteranistischen Liebesdebatten an dies höfisch-adlige Ideal, das im Drama der Engländer durchbrochen wird, bei den meisten zum Vorteil des Dichterischen, und zumal bei Shakespeare. Neben der Unmittelbarkeit fast all seiner Liebesszenen, in denen das Empfinden ohne Umschweife sich aussprechen darf, wirken die spanischen Liebesgespräche, auch die ernsten, alle irgendwie unverbindlich, wirklichkeitsfern, als ein blumiges Spiel. Ähnlich klingt die Sprache im spanischen Drama überhaupt zwar weniger familiär und herzlich als die im Play, aber freilich auch weniger brutal und laut. Selbst der Madrider Plebejer scheint an der wohlgeformten geistvollen Rede wesentlich mehr Gefallen gefunden zu haben als die Londoner *groundlings*, die ein blutrünstiges Vergnügen an einer viehischen und haarsträubenden Darbietung von Blutschande, Ehebruch, Massenmord, Schändung, Verstümmelung, Kannibalismus nahmen; allein aus diesem Grund schon waren Frauen auf der englischen Bühne,

im Unterschied zur spanischen, als Schauspielerinnen undenkbar. Vielleicht war auch die Kluft, die in England den humanistischen Gentleman nach Art Sir Philip Sidneys von der Volksbühne trennte, in Spanien weniger breit, obgleich dort die Aufführungen noch primitiver und technisch uneinheitlicher waren.

Die allgemeinen psychologischen Grundlagen waren überhaupt in Spanien (das im 17. Jahrhundert nun auch die klassische Blüte seiner Malerei erlebte) weit patriarchalischer, gesetzter und zugleich militanter als in England. Gewiß hat dessen realpolitisches Denken über die transzendenten Ziele der Spanier gesiegt, wobei übrigens Gut und Böse gleich verteilt waren; englische Wikingerpiraten kaperten, was spanische Kreuzfahrer an Heiden-Schätzen heimführten. Spanien ist damals, verspäteter Erbe von Stauferideen, gescheitert an seiner allzu stolzen Gläubigkeit; sie kam dem übrigen Europa damals bereits wie etwas Fremdartiges, ja Exotisches vor und auch auf der spanischen Bühne hat dies Kreuzfahrertum gelegentlich eine verkrampfte, donquijoteske Note. Spanien verblutete am unzeitgemä en Einsatz für eine katholische Weltmission. Dafür hat es andererseits bis in unsere Tage seine innere Geschlossenheit zu wahren vermocht: seine religiöse Einheit, sein autoritäres Königtum und auch seinen nationalen Dramentypus, der heute in den Werken eines Pemán neue Schöße treibt.

In England dagegen waren um 1650 alle drei zerbrochen — sogar der Name Shakespeares geriet in Vergessenheit! — und sind niemals wieder wirklich auferstanden. Das Play ist schon darum längst nicht im selben Maße Wiederspiegelung der dauernden, festen Volksganzheit wie die Comedia. Es ist voll von vorahnendem Beben vor einer inneren Krise, und flüchtet mit umso innigerem Zartgefühl seine Sehnsucht nach dem Unbeschwerten und Unproblematischen ins Lustspiel, wobei Shakespeare in den Worten seines Jacques oder seiner Narren den Illusionismus dieses *All's well that ends well* genial durchblicken ließ, auch wohl in seinen tragisch anhebenden und versöhnlich endenden Alterswerken, in denen, wie in *Measure for Measure*, weises Menschentum den sittlichen Verfall der Gesetzesmacht eben noch verhindert. Während die bürgerliche Welt noch in den *Merry Wives of Windsor* ihre ordnende Kraft besitzt und sie erst bei Ben Jonson einbüßt, erklingt im Trauerspiel das furchtbare Hamlet-Wort: „Die Welt ist aus den Fugen!" Wie rasch verfallen die englischen Helden der schwärzesten Verzweiflung! während bei den spanischen die Einsicht in die vanagloria des Diesseits nicht den Wahnwitz eines Lear, den Stoizismus eines Brutus oder den Sarkasmus eines Hamlet oder Timon auslöst, sondern die demütige Erleuchtung durch eine sichere Weisheit! Für die inneren Zusammenhänge ist dabei auch die äußere Tatsache nicht unwesentlich, daß in der Regel die spanischen Bühnenspiele im Auftrag der mächtigen geistlichen Brüderschaften stattfanden und von Zensur und Behörden so gut wie unangefochten blieben, während es sich in England um rein private, maßstablose, darum vom Religiösen her beargwöhnte Theaterunternehmen handelte.

Am eindeutigsten aber hebt sich die Wesensart dieser beiden

Dramentypen in ihren Charakteren und in der Art des Tragischen ab. Auf den ersten Blick ähnelt sich die spanische und englische Tragik. Sie kennt selten den konkreten Gegenspieler, ist Fall und Zermalmtwerden eines Einzelnen, dessen Zügellosigkeit ewige Lebensgesetze unheilvoll in Verwirrung brachte; die Handlung, möglichst den ganzen bewegten Lebenslauf des Helden einbeziehend, ist deshalb für den spanischen und englischen Typ schon an sich ein unentbehrliches und sinnhaltiges Stilelement. All diese Gestalten von Marlowes *Edward II.* und Shakespeares Cleopatra oder Coriolan bis zu Calderóns Segismundo kehren sich vor dem Ende noch einmal auf ihren Lebensweg um, und ein Schwindel oder Schauder erfaßt sie.

Das Schicksal indes, das diesen Helden den Weg vertritt, ist sehr verschieden geartet: bei dem Inselvolk ist es fast ausschließlich im leidenschaftlichen Charakter des monologisierenden Einzelnen angelegt. Bei den Spaniern gibt es caballeros, hidalgos, Granden in Fülle, aber keinen dieser einsam herrischen Naturmenschen, geschweige denn einen Einsamen wie Hamlet, der die Bürde der Pflicht trägt, die zerstörte Weltordnung allein wiederherzustellen. Es gibt auch (mit geringen Lizenzen bei Tirso) kein selbstverantwortliches Weib, nur señoras und señoritas. Der Charakter hat im spanischen Drama nicht die durchgehende Konstanz wie im englischen, vielmehr kann er oft am Ende durch einen plötzlichen Gesinnungswechsel, etwa eine Bekehrung, wider alle Wahrscheinlichkeit umgebogen oder verwandelt werden. So wie hier überall der menschliche Ratschluß dem Zufall ausgeliefert ist, so bildet auch stets die dramatisch aufgebaute Spielhandlung mit ihren Verzahnungen, Verwicklungen und unaufhörlichen Zwischenfällen, von der Anfangsszene an, den eigentlichen Gehalt und Reiz des spanischen Stücks, und kaum je die Charaktervertiefung. Durch das Schicksal hindurch sprechen dort — und damit wird jene letzte, erschütterndste Tragik Shakespeares mit dem Blick ins Nichts verhindert — eigentlich immer irgendwelche Autoritätsmächte: entweder die christliche Vorsehung, unbefangen im Stil der Wunderlegende, auch die königliche, kirchliche, elterliche oder eheliche Autorität; oder auch, das wird oft übersehen, die häufig mit den christlichen Forderungen bewußt zusammenprallenden[1] altererbten, z. T. vom Maurentum mitgeprägten Pflichten gegenüber dem Ehrbegriff (pundonor), dem Standesstolz und der

[1] Besonders Lope de Vega liebt die Zuspitzung solcher Gegensätze. In dem berühmten Dialog des Grafen mit dem König in Lopes *Fuerza lastimosa* wird zwar klar zugegeben, daß eine weltliche Ehrenordnung, die Blutrache fordere, Gott verhaßt sei, daß aber der Mensch in solcher Lage keine andere Möglichkeit habe, als dem weltlichen Ehrgesetz zu folgen. Ohne die südliche Leidenschaft des nach keinem Ehrenkodex handelnden Naturmenschen *Othello*, vielmehr — wie der beleidigte Gatte in Lopes *Toledano vengado* oder im *Castigo sin venganza* — mit der gelassenen Nüchternheit einer Pflichterfüllung gebietet das Ehrgesetz den Zügellosen blutigen Einhalt. Und die bluttriefende Selbsthilfe, zu welcher die Gatten greifen, wird in Lopes *Comendadores de Córdoba* oder seiner *Victoria de la honra* feierlich von den Sprechern der spanischen Nation und Sitte gutgeheißen, sichtlich im Gegensatz zur kirchlichen Autorität. Übrigens steht auch in der mittelalterlichen Epik der Spanier nicht der Kreuzzugsgedanke, das Religiöse also, im Vordergrund, sondern Probleme der Gefolgschaftstreue und Ehrenpflichten.

Sippenreinheit. Auch der einzigartige *Alcalde de Zalamea* des Calderón war nicht etwa im modernen Sinn gemeint als ein revolutionärer Wortführer des Dritten Standes, vielmehr als eine Bekräftigung, daß die uralte Pflicht, gekränkte Familienehre zu rächen, über allem stehe, sogar über dem Standesrespekt.

Dieses hat hat nun freilich die individuelle Charakterzeichnung wesentlich beeinträchtigt — eine hohe Begabung dafür besaß das Volk der *Celestina* und des *Quijote* — und so hat sich dem gesamteuropäischen Bewußtsein keine einzige spanische Bühnengestalt wirklich einzuprägen vermocht. Dafür bot der spanische Bühnentyp hinwiederum Möglichkeiten der religiösen und kultischen Einwirkung, die das englische Drama nicht mehr kannte: überwirkliche Heiligen-, Märtyrer- und Wundergestalten aufzuzeigen, die Verklärung der Kirche, die Göttlichkeit des Königtums, die Symbole der Heilsgeschichte und Menschheitserlösung lebendig vorzuführen. Calderón ist in dieser Hinsicht, nach Friedrich Schlegels Wort, der eigentliche und größte Dichter eines christlichen Dramas gewesen. Die vielen Rätsel des Menschen und seines unerklärlichen Daseins, die bei den Engländern mit tiefgründig beunruhigender Dämonie offenbleiben, werden bei den Spaniern gelöst, geschlichtet, freigesprochen durch Gericht und Gnade der Christenlehre; nach Schellings Urteil wäre hier das „wahre" Schicksal ausgedrückt, wogegen man Shakespeares Tragödien nur „mit einer Art von Trostlosigkeit anschauen" könne.

Nicht jeder wird es in dieser Art definieren wollen. Denn gerade in der Übersättigung und seelischen Ratlosigkeit der spätelisabethanischen, der frühneuzeitlichen Atmosphäre umgibt den Untergang eines Verirrten zugleich der faszinierende Glanz einsamen Heldentums; bei den Spaniern dagegen ist der irrende Mensch, falls ihn nicht die göttliche Gnade rechtzeitig rettet, nichts als ein verstockter und zu bestrafender Rebell. Mit einer gewissen Großartigkeit, jedenfalls in höchstem Maße persönlich, enden bei den Engländern sogar die schlimmsten Schurken, der *Jew of Malta* etwa oder Shakespeares Aaron, Richard III., Edmund, Jago, mit trotzigen und lästernden Flüchen auf die Weltordnung; die spanischen Bösewichte lassen stumm und geduckt, oft sogar reuig, das Gericht über sich ergehen wie ausgebrochene und eingeholte Sträflinge; das trotzige Sich-Aufbäumen des zur Hölle fahrenden Don Juan ist eine sehr bezeichnende nichtspanische Retuschierung.

Nirgends zeigt sich Shakespeare in solchem Maße als die geniale Erfüllung des englischen Dramentyps als gerade in der Darstellung des Untergangs seiner tragischen Helden. Stets ist das *physische* Ende da nur ein Äußerliches, dem der Einzelne zumeist mit einem letzten verbissenen Salutieren die Brust bietet. Das Entscheidende ist die vorhergehende meist monologische Szene, die das seelische Todesröcheln offenbart; hier schauen und sprechen die längst innerlich Ausgehöhlten, Zernagten, Todesmüden endlich der Sinnlosigkeit ins Gesicht: Macbeth bei der Nachricht vom Tod seiner Frau, Richard II. und Brutus sind wohl die ergreifendsten Beispiele. Am unheimlichsten freilich Hamlet, der ein bitter witzelndes Spiel damit treibt, den hohlen Klang des Menschseins noch abzuklopfen, und der eine letzte Neugier dabei findet, die

Möglichkeit zum Abschluß in Händen zu haben und bei aller Erwartungslosigkeit damit noch warten zu können.

Ein letzter Unterschied der beiden Dramentypen ist sodann erkennbar an der Art ihres Absinkens, die im Formtypus trotz alles Gemeinsamen schon wesensmäßig vorgebildet war. Sieht man von der Verflachung durch dekorative Augenschmeichelei ab *(fiestas, revels)*, die bei jeglicher Dramengattung als Verfallskennzeichen auftritt, so erscheint der englische Typ vorwiegend gefährdet durch das Naturalistische, der spanische durch das selbst im Realismus enthaltene[1] Überspannte und Unwahrscheinliche. Kurz nach Lope besonders nimmt zumal im Intriguenlustspiel eine geradezu parodistisch anmutende Verstiegenheit der Verwechslungen, Verkleidungen und Vertauschungen überhand, und im Gedankendrama Calderóns eine überwirkliche, zuweilen fast pathologische Alogik in der Problemstellung. Dagegen macht sich im englischen Drama bald bemerkbar, daß die klare Scheidung zwischen wohlgeborener und pöbelhafter Lebenssphäre, die im Spanischen durch die anspruchsvollere Formpflege des Dramenverses gesichert war, ins Schwanken geriet; Prinz Heinz im Kreise seiner Spielgesellen wäre für Spaniens würdevolle Schicklichkeit, den *sosiego*, bereits unvorstellbar gewesen, und von der Empörung eines spanischen Publikums über König Lear hat uns Humboldt berichtet. Immer mehr durfte auf der englischen Bühne liederliches Gossengesindel in Zoten schwelgen, durfte das zügellose Weib seinen Einzug halten wie in Middleton-Deckers *Roaring Girl*, Websters *Duchess of Amalfi* oder Fords *'Tis Pity She's a Whore*, durfte das Play sich in platter Sittenschilderung, in Kriminalchronik und Gerichtssaalreportage auflösen. Was davon die Puritanerzeit überdauerte, tauchte, zum bürgerlichen Rührstück der „Restoration Period" entstellt, wieder an die Oberfläche, epigonär und naturfremd, aber Neues anregend, und nicht weniger zählebig als die Reste der spanischen Nationalbühne.

Wenn so in Italien, Spanien und England ein volksumspannender Bühnentyp aus einer fest eingewurzelten literarischen Tradition erwachsen ist, in der Vermischung des Ernsten und Scherzenden noch unmittelbar dem geistlichen Spiel des Spätmittelalters verbunden, so setzten sich dagegen im 17. Jahrhundert in *FRANKREICH*, im 18. in *DEUTSCHLAND* andere Formen des Dramas durch, die sich zumindest genetisch von den bisher erwähnten scharf abzeichnen: sie erscheinen nicht mehr in dieser Art gewachsen als vielmehr geschaffen, ja beinahe hervorgepreßt — bei Corneille und Schiller sogar oft aus so wuchtigem Willensentschluß, daß ihrer Dichtersprache leicht jene fließende Musik abgeht, die besondere Begnadung von Racine und Goethe, bei denen die Formgebung weit zwangloser ein Teil ihres Organismus schien. Diese Verwandtschaft im Genetischen läßt sich sehr wohl, soweit man nicht an verwandte anthropologische Voraussetzungen denken mag, mit einer inneren Verwandt-

[1] S. dazu auch Karl Voßler: *Einführung in die spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters*. Hamburg, 1939, p. 41 f. (etwas einschränkend meine Besprechung: Geistige Arbeit, vom 20. 5. 1939, VI, 10) und Emil Winkler: *Vom Geiste spanischer Dichtung* (Zeitschr. für neusprachl. Unterricht, 1938, Bd. 37, p. 150).

schaft im damaligen französisch-deutschen Kulturschicksal in Verbindung bringen.

Ein Querschnitt um das Jahr 1600 zeigt zwei Völker, die im Gegensatz zu Spanien und England sich künstlerisch vorwiegend auf musikalischen Wege ausdrückten (im vlämisch-niederländischen Grenzgebiet auf malerischem Wege) und in ihrem Schrifttum sich weitgehend von der reformatorischen Glaubenskrise absorbiert erwiesen. Eine gründlich, aber übergangslos und oft formelhaft angelernte humanistische Geschmacksbildung tat ein übriges, um die literarischen Bindungen an das eigene spätmittelalterliche Drama zu zerreißen; im Hinblick darauf mag man in der Tat den in Frankreich und Deutschland vielumstrittenen Begriff vom „crime de la Renaissance" aufgreifen. Die in wesentlichen Zügen noch mittelalterliche Einstellung zur Bühne, auf die sich die bisher erwähnten Formen nationaler Dramentypen stützten, war um 1600 in Frankreich und Deutschland im Verschwinden; bemerkenswerte Reste der alten Publikums- und Dramenauffassung lassen sich immerhin noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in der musikalischen Zauberposse Wiens feststellen, deren Stil auf die phantastischen Musikkomödien Venedigs zurückweist.[1]

Mit dem völlig neuen Lebensraum für das Drama und den Dramendichter, der sich jetzt in Frankreich und bald auch in Deutschland herausbildete, ist im Hinblick auf die klassische Bühne die Wurzel einer genetischen Verwandtschaft beider Völker bestimmt. Diese klassische Ernte reifte bei beiden solange nicht, als nicht der konfessionelle Unfriede sein Ende gefunden hatte, und dies ist nicht ohne tiefe innere Umwälzungen auf allen Gebieten der Fall gewesen. Die moralische Weitherzigkeit, die das Mittelalter sowie die spanische und englische Klassik überall, auch dem Drama gegenüber, besaßen, ging verloren. Die natürliche Einheit von Bühne und Hörerschaft fiel auseinander und entsprechend, in sprachstilistischer Hinsicht, die frühere Unbefangenheit, mit der man zwischen derber und gehobener Bühnensprache abgewechselt hatte.

Nicht mehr das Publikum wies von einer bewährten, lebendig wuchernden Bühnentradition her den Dichtern den Weg, sondern diese selbst mußten erst eine neue Dramenform erschaffen. Die war nun gewiß in jedem Fall mehr als bisher ihr eigenes geistiges Eigentum, und so setzt sich (im Unterschied zur englisch-spanischen Übergehung des Dichters und zu den dort üblichen Raubausgaben und Raubbearbeitungen) jetzt der Anspruch des dichterischen Eigenwerts durch. Je mehr aber der Dichter die ernsthafte Hoffnung hegte, an antike Dramen heranzureichen, desto mehr gewann er die bisher ablehnenden Schrifttumskenner für sich, desto mehr begab sich damit nun die Kunstkritik aus den Gelehrtenstuben in den Dienst des tatsächlichen Theaterlebens, desto mehr hob sich auch das öffentliche Ansehen des Dichterstandes, desto mehr mußten, anders als in Spanien oder England, die drei oder vier

[1] S. meine Besprechung einer Schrift von Heinz Kindermann (*Die Commedia dell'arte und das deutsche Volkstheater*, 1938) in Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 176, p. 104 f.

vollkommenen Dichter die Menge aller anderen in die Namenlosigkeit zurückstoßen, und desto mehr wurde zuletzt die Überlegenheit des selbstgeschaffenen Dramentypus zu einer Angelegenheit der völkischen Empfindlichkeit. Aus den neuen, auch von der Antike mitbeeinflußten Begriffen der dichterischen Qualität und der planvollen Selbstprüfung und aus dem Anspruch auf eine dauerhafte „klassische" Wertschätzung, die gefördert wurden durch die immer mehr geregelten Spielpläne und stehenden Bühnen, leitete wiederum der Dichter das Recht und sogar die Pflicht ab, nicht wie bisher den unkontrollierten Neigungen der Zuschauer zu willfahren, ihnen vielmehr einen Spiegel beispielhaften Menschentums vorzuhalten und dies in einer Form, für die er, der Dichter, die ästhetische Verantwortung voll übernehmen durfte; auch anstatt stofflich Ungewöhnliches und Überraschendes zu geben, blieb man nun bei Tragödienthemen, die jedermann bereits vertraut waren, — Racine mehr als Corneille, die Deutschen im ganzen weniger als die Franzosen. Denn wenn die Dramen jetzt gelegentlich zu sehr Buchdramen zu werden drohten, so war unbestreitbar, daß sie es zuvor bei den anderen Völkern oft zu wenig gewesen waren. Gewiß hatten auch die großen Spanier und Engländer ihrem Publikum mehr zugemutet als es gewohnt war — so Shakespeare, dessen Dramen schon rein äußerlich länger zu sein wagten als die seiner Konkurrenten —, aber es mußte auf die unmerklichste Weise geschehen, und der Dichtername wagte sich wenig aus seiner noch halbanonymen Nebenrolle hervor. Das spanische Publikum, das unfähig war, die ungewohnt anspruchsvolle Originalität seines Zeitgenossen Alarcón zu schätzen, hatte es noch vermocht diesen Dichter tatsächlich von der Bühne auszuschließen. Nun aber entwürdigte sich die dramatische Kunst nicht länger nach Art mancher spanischer Dramatiker, in einem demütigen Prolog die Zuschauer anzuflehen, ihr Gericht über das Stück wenigstens solang aufzuschieben, bis sie es ganz angehört hätten. Nun ward im Gegenteil das anfängliche Ringen jedes Theaterdichters gegen sein Publikum mehr und mehr etwas Selbstverständliches, ja der eigentliche Ehrentitel; oft wurde daraus geradezu eine (früher ungewohnte) erzieherische Verpflichtung des Dramatikers abgeleitet, und selbst das Schicksal, Buchdrama zu bleiben, verlor demgegenüber seine Schrecken.

Gewiß, man kann fragen, ob eine solche gemeinsame Umgrenzung der französischen und der deutschen Nationalbühne mehr als etwas bloß Äußerliches sei. Zur Zeit des deutschen Sturms und Dranges hatte man in diesen beiden Dramentypen ja die unvereinbarsten Gegensätze gesehen, wogegen diese schroffe Antithese dann durch die klassische deutsche Nationalbühne gerade überwölbt wurde. Aber noch dringlicher ist die Frage, ob man überhaupt von einem gemeinsamen deutschen Dramentypus reden kann. Selbst wenn man sich hier auf Goethe und Schiller beschränkt und ihre Nachfolger Kleist, Hölderlin, die Romantiker, Grillparzer, Ludwig, Hebbel beiseiteläßt, ist es kaum möglich, gemeinsame äußere Kennzeichen aufzustellen, es sei denn das eine, daß die Deutschen einem einheitlichen Bühnentypus zu widerstreben scheinen. Die Liebestragik im Urfaust, Clavigo und Egmont, oder die

ichbestimmte Tragik Schillers bis zum Wallenstein unterscheidet sich zwar nicht entscheidend, aber doch recht wesentlich von den späteren Dramen der Dichter, in denen das Tragische auffallend zurücktritt. Und im Grund ist jedes einzelne dieser Dramen ein eigener besonderer Formtypus, ein im ungenügsamen Tasten verwandter Vorstoß auf eine neue Gestaltung. Wenn es stets eine gewisse Konstruktion bedeutet, überhaupt einen klassischen Formtypus der deutschen Theatergeschichte, oder auch nur Schillers oder Goethes anzunehmen, so ist es jedoch keineswegs eine Fiktion. Eine geistig-künstlerische Einheit ist unbestreitbar, und diese eben ist in ihrem genetischen Zusammenhang zu vergleichen mit der unter verwandten Voraussetzungen entstandenen französischen Nationalbühne.

Auf solche genetischen Voraussetzungen weist es zurück, wenn in einer Reihe von bezeichnenden Einzelheiten der deutsche Bühnenstil gemeinsam mit dem französischen sich gegen den englischen abgrenzt. Es fehlt hier im besondern alles, was die Gewähr der verantwortlichen Persönlichkeit beeinträchtigen könnte, vom blinden Meuchelmord bis zum Wahnwitz; die Leibhaftigkeit der Macbeth-Hexen wäre auf dieser Bühne, die der Mensch beherrscht, eine Anmaßung. Der tragenden Dramenpersönlichkeit ist es verwehrt, sich gehen zu lassen; wer seiner Leidenschaft unterliegt, behält nichts von der Größe Othellos: er verdient den Tod wie Corneilles Camilla, oder den Hohn wie sein Massinissa (in *Sofonisbe)* — ebenso wie Schillers Tell nur töten darf, weil er frei von Rache, ohne Leidenschaft handelt. Sogar in den Jugenddramen Goethes wird die Leidenschaft nicht ihr eigenes Grab, sondern wird abgefangen, gesänftigt und idealistisch umgebogen.

Demselben dichterischen Wandel entspricht es, wenn die Helden des französisch-deutschen Grundtypus die eigene Seele und die Welt offener und klarer überschauen. Auf Fragen gibt es Antwort — anders als im Drama der elisabethanischen Zeitkrise, wo sogar, wie an manchen Stellen des Hamlet, Lear, Timon, Troilus der Glaube an die ewige Vernunft wankend ward, wo die Furchtbarkeit des Schicksals nicht bloß die moralische, sondern geradezu, wie etwa bei Shakespeares Cleopatra, die psychologische Eindeutigkeit versperrte. Hatte einst Hamlet zu Horatio gesagt „Das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt", so findet man nun gegenüber der gequälten und verkrampften Preziosität der meisten Italiener, Engländer und Spanier eine ungezwungenere, von innerer Sicherheit zeugende Klärung.

Es wirkt eben hier, im Unterschied zum englischen Dramenhelden, dem seine dichterische Wesensart schon Maßstab und Erfüllung genug ist, eine bestimmte richtungweisende Wertwelt ein, und zwar besteht sie, im Unterschied zu den spanischen Klassikern, keineswegs bloß in einer unproblematischen Bindung an die kirchliche oder ständische Autorität. Es sind insgesamt Gestalten, die an der sittlich-idealen Aufgabe einer edleren Selbstvollendung und Selbstachtung gemessen werden; nicht immer ohne Blässe in der Menschendarstellung, als Folge einer einseitig ethischen und allzuwenig dichterischen Blickrichtung; zumal dem Bösewicht wurde ein eigenes menschliches Gewicht

fast ganz verweigert. Zugleich führte das Bestreben, den allgemein menschlichen, gedanklichen Wert des Dramas zu erhöhen, oft zu einer Häufung von sentenzartigen Sinnsprüchen, die ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen dramatischen Vorgang waren.

Es ist ein Dramentypus, der sich, weit über die christlichen Auffassungen hinausgreifend und in anfänglich enger Berührung mit Senecas Tragödien, auf den sittlichen Ratschluß des menschlichen Gewissens der Welt gegenüber stützt. Das Triebhafte und Raubtierartige, das den meisten spanischen und englischen Dramenhelden dauernd anhaftet, ob sie nun so weiterleben wie Cressida oder gar gerettet werden wie Calderóns Schurke Eusebio in *La Devoción de la cruz*, wird hier vor dem Ende innerlich niedergerungen, in der reuigen Sühne von Phèdre, Clavigo, Golo, in der Selbstüberwindung Wallensteins; ein einziger shakespearisierender Tod: Schillers Talbot. Von Andromaque über Emilia Galotti bis zu Hebbels Rhodope verliert nun auch der Selbstmord den Charakter eines düsteren Schlußmachens und wird in den Spuren Senecas zum Siegel des Triumphes menschlicher Seelenfreiheit. Die Liebesauffassung löst sich vom eifersüchtigen Besitztrieb Othellos und der Spanier, vom Zynismus eines Pandarus; sie versittlicht sich und führt im Extrem bis zur reinen Betonung des Seelenadels bei den Paaren Cid—Chimène oder Max—Thekla. Die tätige Vaterlandsliebe wird gleichfalls aus der spanischen und Shakespeare'schen Ebene triebhafter Neigung zu derjenigen des rational-sittlichen Pflichtbegriffs von Corneille, Kleist und Hebbel gehoben, wie überhaupt Staat und Geschichte jetzt erst vom eigentlich Politischen und Geschichtsphilosophischen her erfaßt werden.

Neben diesen genetisch gemeinsamen Zügen bestehen, wie allbekannt, tiefgreifende Wesensverschiedenheiten im inneren Formtypus des klassischen Dramas beider Völker, ganz zu schweigen von der völlig verschiedenen geistig-religiösen Lage, der volks-, staats- und konfessionsbestimmten Kluft. Nicht unwesentlich ist schon der zeitliche Abstand von hundertfünfzig Jahren, der einen sehr verschiedenen Kulturverlauf wiederspiegelt: bei jedem der beiden Völker reifte das Nationaltheater im selben Maße wie sich die politische Einigung anbahnte. Im kleinstaatlichen Deutschland um 1600, in welchem die Charakterlosigkeit des „Cuius regio, eius religio" im Schwange war, konnte davon noch nicht die Rede sein. Denn die Vorbedingung des Tragischen ist das Heroische. Man hat oft davon gesprochen, wie an den damaligen Kämpfen um Frankreichs innerpolitische Einigung, an seiner jungen imperialen Machtausdehnung sich der eminent staatspolitische Heldenbegriff Corneilles entzündet haben mochte. Er, der Normanne, hat mit den härtenden Hammerschlägen der römischen Pflichtauffassung und des gelegentlich etwas pedantischen spanischen Ehrbegriffs als etwas durchaus Neues die heroische Tragödie *FRANKREICHS* geschmiedet und so das französische Theater vor der Verflachung im lyrisch-untragischen Arkadien-Idyll der italienischen Hirtenspiele und vor der Alleinherrschaft der Oper gerettet. Mancher spanische Zug übrigens hat sich in der französischen Nationalbühne erhalten, eine etwas umständlich steife, gravitä-

tisch würdevolle Haltung und Sprechart, und die Neigung, sittliche Wertungen abzulesen am Verhalten gegenüberder Eti kette und dem äußeren Auftreten. Übersteigerung des Spanischen mag auch die fast peinliche Beachtung des untadeligen Benehmens sein; sie ist den nördlichen Literaturen am fremdesten, und tritt besonders deutlich hervor in dem Urteil eines französischen Zeitgenossen von Schiller, wie der Tell als französischer Dramenheld hätte dargestellt werden müssen. „Tell hätte bedauert, Gessler töten zu müssen, und er hätte die Sicherung des eigenen Lebens verschmäht."[1]

Vielleicht war die neue Geltung des *Dichterischen* in Frankreich auch nicht ohne Zusammenhang mit der Niederwerfung der calvinistischen Zerklüftung durch den jungen Absolutismus und mit der gesellschaftlichen Verpönung des Jansenismus. Beide religiösen Strömungen hatten ja, wie die Katastrophe des englischen Dramas zeigte, von innen her — weit mehr noch als durch ihre Kampfschriften gegen das Theater — die Existenz der Bühne an sich in Frage gestellt. Andererseits aber hat sich im Teilhaben an diesen Strömungen, im Gegensatz zu den anderen Völkern (lassen wir das Sonderproblem des norditalienischen Jansenismus beiseite), gerade ein besonderer Reichtum der französischen Seele ausgesprochen, ja es war, wenn man Agrippa d'Aubignés und Pascals gedenkt, vielleicht ihr damals ausgeprägtester. Wären diese Stimmen damals nicht unterdrückt worden, so hätten sie, vielleicht, in der dramatischen Dichtung einen Widerhall zu hinterlassen vermocht und es wäre dann jene Verdünnung und Einschränkung im Gehaltlichen weniger fühlbar geworden, in welcher zumindest der Nichtfranzose die Begrenztheit der klassischen *tragédie* empfindet. Man hat neuerdings wohl versucht, die Entsagungsmotive bei Racine mit seiner jansenistischen Gedankenwelt in Beziehung zu bringen, vielleicht nicht mit Unrecht, aber auch nicht eindeutig erkennbar. Bezeichnender jedenfalls für Racine und überhaupt für das weitere Schicksal der tragédie ist aber im ganzen eben das literarische Abgeschnittensein von dieser wohl tiefstgehenden geistigen Zeitströmung.

Vielleicht allerdings spricht sich darin ebenfalls die große innere Forderung aus, auf welcher der französische Bühnentypus überhaupt beruht. Darin war er dem deutschen grundverwandt, daß das Drama bei beiden einer außerhalb der dramatischen Substanz liegenden Erwartung zu genügen habe. Die Deutschen forderten mehr, die Franzosen weniger als die shakespearesche Vielfalt des Lebendigen; die einen bemühten sich, das Persönliche erhaben zu verdichten, die anderen, vom Persönlichen erhaben abzusehen. *Épurer, filtrer, choisir* sind die Formforderungen der tragédie, vorwiegend einen Ausscheidungsprozeß betreffend, ein immer vollendeteres Weglassen in Würde und Anmut, ein kunstvolles Beseitigen besonders des Unwürdigen, Schmarotzenden, Schlaffen, Wuchernden, Grellen, Eruptiven, Groben, des Störenden und sei es nur das Komische, des Befremdenden und sei

[1] Zit. bei Hermann Schneider: *Schiller, Werk und Erbe.* Stuttgart, Berlin, 1934, S. 36.

es nur ein nicht-antiker Stoff. So sind jene edel enthobenen, unerreichbar würdevollen, klangvoll gelassenen Spiele entstanden, in denen klar und durchscheinend sich der bereinigende Zusammenstoß der passions zu vollziehen pflegt.

Die *DEUTSCHEN* haben viel daran gelernt. Die stilisierte Auswahl, in der im *Wallenstein* der 30jährige Krieg gestaltet wird, auch der Weg zu Goethes reifen Seelendramen, wäre anders unvorstellbar. Das englische Drama, dessen deutsche Nachahmungen von Anfang des 17. Jahrhunderts ein Gipfel der Verwahrlosung gewesen waren, brachte erst Gewinn, nachdem eine strenge und spröde Lehrzeit beim französischen Drama dem deutschen zuchtvolle Grenzen gesetzt hatte und dann das Allzu-Beengende wieder abgestossen worden war, besonders der Reim, dessen Fehlen eine ohne Umschweife dramatische Straffung unterstützte. Und auch dann war es nicht etwa eine eigentliche Nachahmung Shakespeares, sondern, wenn man von den vielgestaltigen unbewußten Travestierungen Shakespeares ins „Sittliche" absieht, es war Shakespeare der Gigant, Shakespeare als verkörperte Ganzheit des Dichtertums, der in Deutschland begeisterte; an den Calderón-Experimenten der Romantiker hatte einen wesentlichen Anteil die Überlegung, einem Modernen sei es nicht mehr gegeben, Shakespeares Form weiterzuführen. Wenn Shakespeare, so wie auch die Spanier und Griechen, für die deutsche Abkehr vom steifen Stoizismus der Gestalten, von der zugespitzten Antithetik der Rede und Versform sich hilfreich erwies, so läßt sich doch der deutsche Dramentyp ebenso wenig wie einer der anderen allein aus einer fremden Überlieferung, etwa derjenigen „der Griechen und der Briten" ableiten, ganz und gar nicht aus einer einzigen. Neben Goethes Dramenarbeit ohne festgelegten Plan steht Schillers gewissenhafte Gerüstkunst, und wie viele Zwischenformen ergaben sich zwischen dem im aristotelischen Sinne ganz auf der Fabel aufgebauten Drama, wie es Lessing pflegte, und dem reinen Charakterdrama!

Es hatte lange gewährt, bis endlich mit den beiden Eckpfeilern des deutschen Dichtertums, dem Sein und Wachsen in Goethe, dem Werden und Sollen in Schiller, auch zugleich der Gesamtumkreis des deutschen Dramas umschrieben ward, der dann von den späteren deutschen Dramatikern in vielfältigster Weise bereichert, verfeinert, vergröbert und auch unterhöhlt wurde. Lange hatte der Gesamtorganismus deutschen Schöpfertums über die Extreme des Unbegrifflichsten und des Begrifflichsten nicht hinausgefunden, bis nunmehr endlich beide, die deutsche Musik und die deutsche Philosophie, ihre klassische Erfüllung gefunden hatten.

Und gerade die enge Verknüpfung des Kunstbegriffs mit dieser Philosophie, der Übergang vom Sittlichen zum Ästhetischen, ist das bezeichnendste innere Merkmal der klassischen deutschen Dramatik. Im Gegensatz zu den großen Dramatikern aller andern Völker vermochten Goethe und Schiller nicht in der dramatischen Form Genüge zu finden, da Dinge zu sagen waren, welche der eine nur (neben seiner Lyrik) im Erzählerisch-Epischen, der andere nur in seinen philosophischen Vers- und Prosawerken voll auszudrücken wagte. Bei diesem (vom Formgebilde her gesehen) ex-zentrischen Vorgang tritt gleicher-

maßen die dichterische Begrenzung und die prophetische Grenzenlosigkeit dieses Dramentypus zu Tage.

Seine dichterische Schwäche: insofern Schillers dramatisches Schaffen durch seinen (persönlich gewiß notwendigen) Umgang mit der Geschichtsphilosophie ein Jahrzehnt lang stillag. Oder insofern bei dem Dramatiker Kleist die Auseinandersetzung mit Kant sich als Lähmung erwies; auch insofern ein Großteil der Epigonen dieser Klassik einer Gedankenüberfrachtung anheimfiel, gegen die man sich gelegentlich durch den Umschlag ins Nicht-mehr-Begriffliche zu versichern suchte, erfolgreich besonders, obwohl im Grunde einmalig, durch Wagners Weiterschreiten von der italienischen Oper zum deutschen Musikdrama.

Neben dieser Begrenzung aber auch Größe und Weite des deutschen Dramentyps! Gerade als Gedankendrama hat der *Faust* fast bei allen Völkern einen fruchtbaren neuen Dramentypus erstehen lassen, wie auch die weltumspannende Ideenrichtung deutscher Dramenhelden, ihre selbsterlösende, später selbstquälerische Natur zum festen Begriff wurde. Das Eigenste bleibt die erhabene Lebensnähe Goethes, die gotterfüllte Begeisterung Schillers, und nicht irgendein formales Stilmerkmal: Schillers innerer Monumentalstil ist ja auch im äußeren Alltagsrahmen von *Kabale und Liebe* schon vorhanden.

Zumindest das deutsche Drama kann sich wesensgemäß mit der großen inneren Kluft, die sich um 1600 zwischen Bühne und Volk auftat und die in unserem Jahrhundert mehr als je besteht, niemals abfinden, sollte sich selbst diese Kluft als endgültig und unüberwindlich erweisen. Die vielgestaltige Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts brachte neue Ansätze der verschiedensten Art, ihre Geschichte kann heute noch nicht endgültig geschrieben werden. Junge Volksliteraturen, lang übersehene Schrifttums uellen treten neben die fünf führenden alten, und neue ungeahnte Formungen scheinen sich anzukünden.

H. **Cysarz** äußert zum Vortrag *(Wais':)* Der blickweite und an beispielhaften Beobachtungen überreiche Bericht Herrn Wais' hat den bisher von uns erörterten gegenständlichen, gesellschaftlichen, psychologischen, konstitutionellen und transzendentalen Wurzeln der Gattungsbildung vornehmlich neue geschichtliche Ursprünge hinzugefügt. Seine dramatischen Typen, typische Ausgeburten und mitunter wie typische Zielsetzungen und Sinngebungen der großen Entwicklungen, sind nicht nur Konstanten des dichterischen Hervorbringens, des lebendigen Gestaltens insgemein. Sie stehen in tiefem Bezug zur Einheitsfindung und das heißt Selbstverwirklichung ihrer geschichtlichen Epochen; zur Selbstvollendung eines volklichen Menschenschlags, der da seinen Willen und sein Werden zum eigenen Wesen bekundet; und zum Vollzugsgesetz eines Schicksals, das wie ein bewegend-bewegtes Rückgrat durch die Lebensfülle des Geschehens läuft, nimmer vorausberechenbar und nimmer am Ende, doch jede Fortsetzung in die Schienen eherner Notwendigkeit zwingend. Ein Teil ebendieser Kraft, so lehrt die geistes- gleich weltgeschichtliche Betrachtung Herrn Wais', speist auch die Gattungen. Der Vortrag pocht damit neue und weite Quellgebiete ab.

Nicht ausdrücklich beantwortet werden Grundsatz-Fragen wie diese: Ist es unverwandelt die nämliche Gesetzlichkeit, die hier zeitlich-geschichtliche Typen, dort gebildhafte Gattungen schafft? Die Zeiten sind Schöpfungen

gleichsam von Gottes, die Gattungen Gebilde von des Menschen Hand, kann dort und hier die schlechtweg gleiche Bündigung walten, ahmt etwa die menschliche Gattungsbildung dem göttlichen Formgesetz der Natur und Schicksalsgesetz der Geschichte nach — oder verkörpert die Gattung den überpersönlichen Schaffenswillen der Gemeinschaft, aus der heraus der Dichter spricht? Oder wie erfolgt die Schaltung, die Umsetzung von Geschichte zu Dichtung? Wie durchgreift, im Übrigen, die Integration der Gattung die überaus verschiedenen Ebenen, denen die einheitsbildenden Teilkräfte gerade der Geschichte angehören?

Fragen über Fragen, die letztlich alle nach der umfassendsten Ordnung der besonderlichen und geschehentlichen, der schöpferischen Welt- und Menschendinge zielen. In diesem Sinn hat auch unsere deutsche Forschung das Problem der Gattungen unermüdlich verfolgt. Sie hat es nur, ebendarum, recht selten isoliert. Daher der Schein entstehen konnte, die Gattungen bedeuteten der deutschen Literarhistorie kein erstrangiges Problem. Sie waren und sind uns eine allverbundene Grundfrage.

Auch unsere grundwissenschaftliche — nicht einfach „philosophierende" — Schrifttumsbetrachtung hat manche Frage an die Gattungseinheit gerichtet. Auch diese Einheit kann durch keine andere verdrängt oder ersetzt werden. Sie ist eine unübersetzbare Antwort, die nur die Kunst zu geben vermag, auf eine Frage, die als Frage nur philosophisch gestellt werden kann. Die Frage kann freilich auch ungestellt bleiben. Doch je abgründiger man fragt, desto heller und gründlicher antwortet das Kunstwerk. Ein Gemälde, das niemand besieht, ist nichts als eine bemalte Fläche — und eine Dichtung, die nicht gefragt wird und füglich nicht antwortet, ist kein Stück Welt. Auch die Gattungsfrage geht nach der Weltbedeutung des Dichtwerks.

Wie nun — das wäre die theoretische Hauptfrage an Herrn Wais — verhält sich solche Betrachtung der Gattungen zu unserer, zu seiner eigenen Betrachtung der geschichtlichen Wirk-, Wesens- und Schicksalseinheiten? Welche Brücke führt von den kollektiv-individuellen Einheiten der Geschichte zu den Gattungen — und über welche Kluft führt diese Brücke? Er hat uns die Brücke und wohl auch die Kluft in bewegenden Bildern gezeigt, vielleicht reizt ihn die Frage zu kurzer begrifflicher Erläuterung.

M. **Grabowski**: La brillante conférence de M. Wais nous brosse un tableau qui rappelle l'immense travail de l'éminent critique allemand Wilhelm Creizenach *(Geschichte des neueren Dramas)*. M. Wais a donné, pour ainsi dire, l'histoire intérieure de l'évolution du drame européen. Il n'y manque que le tableau de l'évolution du drame des Jésuites qui est aussi la base commune des drames nationaux. On le voit en Pologne déjà au XVII[e] et surtout au XVIII[e] siècle, où le théâtre de la Société des Jésuites contribue énormément au développement de la comédie polonaise (Bohomolec).

M. **Markovitch**: C'est avec une rare connaissance de la question que M. Wais nous a entretenus. Certainement pressé par le temps, M. Wais n'a pas pu s'arrêter davantage au problème du mysticisme dans la littérature et en particulier dans le théâtre espagnol, chez Lope de Vega, chez Cervantès surtout : ce dernier, dans ses fameux intermezzos : *Pedro de Urdemalas*, et le *Rufian dichoso* où il présente la figure de Cristobal de Lugo qui s'est retiré du monde après une vie dissipée, et qui rappelle le *Père Serge* de Tolstoï. Tous les deux ont été frappés par l'inconstance des plaisirs de ce monde et se sont adonnés à la méditation et à la vie ascétique.

Prof. **Wais** dankt (in französischer Sprache) den Vorrednern für ihre ergänzende Ausführungen und gibt einigen Formulierungen seines Vortrags eine ausführlichere Erklärung.

CINQUIEME SÉANCE

Président : M. FOLKIERSKI

TADEUSZ GRABOWSKI
(Université de Poznań)

LA QUESTION DES GENRES LITTÉRAIRES DANS L'ÉTUDE CONTEMPORAINE POLONAISE DE LA LITTÉRATURE

La science polonaise de la littérature concentre une large part de ses efforts autour du problème de l'essence de l'œuvre littéraire (Ingarden), des genres littéraires (Skwarczyńska), des méthodes de recherches (Łempicki, Grabowski, Kridl), des moyens d'analyse des œuvres littéraires (Troczyński). S'il s'agit du premier, du troisième et du quatrième problème, il s'ensuit que le phénoménologisme, détachant tout de la base psychologique et concevant l'œuvre comme phénomène spontané par le démembrement des éléments y existant, a approfondi l'autonomisme des œuvres littéraires. Il a pénétré chaque couche dont se compose l'œuvre, l'a considérée comme objet intentionnel inter-individuel, qu'on reconnaît dans les différents événements vécus, composés et dans la suite des phases successives. En rejetant la méthode des philologues, qui s'intéressaient plutôt à la couche sonore et significative, et étaient indifférents à la couche des objets et des aspects, le phénoménologisme *a incliné la balance du côté des méthodes éloignées du philologisme*, du psychologisme, de l'historisme, en examinant l'œuvre plutôt par son intérieur et par la description de cette forme intérieure, embrassant le mécanisme de tout ce qui constitue la structure et le sens de l'ensemble artistique.

La question des genres a été traitée il y a quelque temps en accord avec le point de vue de la poétique psychologique allemande, quoiqu'on ne pût éviter l'influence du formalisme russe comme tendance dédaignant toute idéologie et ne concentrant toute son attention que sur le côté littéraire. De plus le formalisme n'a vu dans l'œuvre qu'une fiction exprimée dans la langue et la composition qui lui sont propres. Un tel point de vue résulte d'une opinion fausse de l'essence de l'œuvre qui se réalise incontestablement dans le sujet linguistique, ce qui produit que les études du fond de l'œuvre littéraire correspondent incontestablement avec l'étude de la signification du mot, c'est-à-dire avec la sémantique de la langue. Aussi la sémantique joue-t-elle dans la poétique des formalistes un rôle important. Elle sert à concevoir les moyens dans l'œuvre et à limiter toute l'étude à l'élément technique proprement dit. Tout cela s'attache aux tendances de certains historiens d'art, respectivement des littératurologues, qui se sont basés là-dessus. La littératurologie polonaise, évitant ce défaut, insiste sur le rapport

de la littérature et de la vie, respecte la personnalité créatrice, tient compte du sentiment qui détermine les parties de l'œuvre et occupe un point de vue qu'elle désigne du nom de moralisme, c'est-à-dire comme une appréciation de valeurs au-dessus de tout le monde et de tout.

S'intéressant d'une manière perspicace à l'essence de l'œuvre littéraire, *elle ne passe pas indifférente à côté de l'essence des genres* et des espèces de la poésie et de la prose, s'efforçant de pénétrer leur généalogie et recherchant leurs traits caractéristiques. Elle s'occupe spécialement de *la nouvelle*, la distinguant du roman et démontrant son réalisme spécifique, le ton de conversation, la différence des intentions créatrices, le temps limité de la structure, la condensation du contenu imaginé, la diversité de la dynamique, le style narratif (1935). Il n'y a là rien de surprenant, puisque la littérature polonaise possède de remarquables auteurs de nouvelles, comme Sienkiewicz, Prus et Tetmajer. La poétique polonaise réserve, au sujet de la nouvelle, une autre indication encore pour les narrations, les essais, les impressions, les anecdotes, qui sont des œuvres incontestablement inférieures et d'une structure passagère. Ne se contentant pas des indications de la poétique psychologique qui ne tient compte que des phénomènes secondaires, elle recommande opiniâtrement la catégorie de l'étendue de la nouvelle, en soulignant, conformément aux théoriciens allemands, l'unité de l'événement, le manque du retardement dans le dénouement, la tendance vers la finalisation, enfin le concret de la narration, toutes choses auxquelles les théoriciens russes attachent également une grande importance. La nouvelle constitue donc un *complexe des éléments formels*, liés entre eux, complexe plus important que la problématique ou la motivation, complexe découvrant des moyens de combinaison des éléments (1936).

En reconnaissant que la répartition des genres littéraires est toujours factice, car les genres comme tels sont plutôt une affirmation de certaines tendances de prépondérance d'un certain ensemble de traits, qu'il s'agisse de la poésie ou de la prose, *on prend en considération d'autres genres*, commençant d'abord par l'examen du fond de *l'improvisation*, puis par celui de *la conversation*, enfin par celui de *la lettre* (1931, 1932, 1937). En ce qui concerne l'improvisation, on hésite à la reconnaître comme genre particulier, puisqu'elle est d'un caractère éphémère et qu'elle nécessite la collaboration de l'auteur avec l'auditoire ; qu'elle exige une atmosphère spéciale, qu'elle démontre une vivacité d'esprit et une aptitude à suggérer la forme basée sur l'élément de commotion. Mais on s'aperçoit qu'elle exige une science et une routine, puisqu'elle ne peut être ni retirée, ni corrigée. L'improvisation est par conséquent une composition de travail créateur et actif, se compose de particularités différant de toutes les formes créatrices et ne s'attachant point aux œuvres de la littérature pure, mais à la littérature appliquée, dont les traits sont précisément très distincts.

On rattache la substance de la *conversation* soit au dialogue, soit au drame comme forme de pleine valeur, de possibilités esthétiques et de critériums. La conversation se rattache à la littérature appliquée, de même

que l'improvisation, portée au comble de la perfection par Mickiewicz, en constituant en tout cas un genre particulier, dont l'idée se compose des limites du contenu, se répétant typiquement, et d'une conception, d'une certaine forme caractéristique, d'une union spécifique entre les éléments du contenu et de la forme. En ce qui concerne le contenu, il y règne *la plus large possibilité des sujets* et une gamme étendue de leurs conceptions. L'élément formel, ce sont les répliques des interlocuteurs qui, visant le même thème, se croisent. Les traits de la conversation, ce sont la coexistence, le mouvement instinctif, la simultanéité des récepteurs actifs et passifs, l'ensemble organisé, la nécessité d'une certaine atmosphère et des relations de vie quotidienne, l'éphémérité et l'improvisation, la liberté apparente de composition. Le moment ornemental se conforme aux types du contenu et la forme secondaire de la conversation constitue un dialogue prémédité, pénétrant dans la matière du drame. La conversation est aussi du domaine des autres genres et sous-genres importants.

La poétique polonaise traite ces genres en général comme de vivants symptômes de la vie spirituelle de l'individualité et de la consolidation des traits concis, formels, stylistiques, ayant dans l'ensemble un appui sur les événements vécus psychiques d'un rang plus élevé. Ainsi il n'y a rien d'étonnant à ce que cette poétique se soit occupée de même de la théorie de la *lettre* comme d'un ensemble esthétiquement conçu, comme d'un phénomène vif, comme d'un genre ayant mûri en Pologne des chefs-d'œuvre du type des lettres de Krasiński à la comtesse Potocka. Car le genre constitue une unité de conception et un ensemble organisé. Sa théorie ne représente pas une règle, mais plutôt *une sorte de philosophie*, qui serait une conception indépendante d'un moment historique donné. La lettre appartient aussi à la littérature appliquée, puisqu'elle contient l'opportunité et que les moyens se conforment à elle. Elle se lie aussi à la vie, — aux créateurs et aux récepteurs, qu'il s'agisse du sujet, de la disposition, ou des moyens de composition. La formalistique paralysait en elle l'opportunité et le naturel, car elle répondait aux conditions extérieures. Mais la langue, le style et l'ornementation étaient constamment en connexité avec le but. La lettre était aussi toujours l'embryon des formes littéraires, de même que la conversation.

La question des genres littéraires est aussi importante au point de vue de la formation subite des *genres nouveaux*, quoique les vieux genres vivent dans chaque production littéraire individuelle. Les questions se rapportant aux genres, malgré la gravitation vers des normes réglementées, sont toujours le centre de la poétique et de la stylistique qui y est liée, d'autant plus que la poétique, constituant une branche de la théorie d'art, s'occupe des objets artistiques et doit discuter le fond de ces objets comme phénomènes aux traits objectifs et possibles à constater. C'est que ces objets possèdent en eux des groupes de traits typiques communs, ce qui n'exclut pas les traits n'apparaissant qu'une fois. La méthode descriptive, obligatoire aujourd'hui, ne peut tenir compte des traits qui possèdent justement dans l'essence du genre une existence réelle et s'accentuent même dans la production créatrice des

génies, ce qui confirme suffisamment la réalité psychologique du genre littéraire. Si certaines lois obligent dans la vie spirituelle de chaque individualité, elles ne peuvent manquer dans le créateur qui est un individu, possédant des possibilités supérieures d'âme.

Les lois spirituelles sont alors des lois d'art, ce qui produit que la rigueur des formes de genres établies se communique à tout le monde, qu'il s'agisse de grands ou de petits genres d'une matière substantielle consolidée des traits formels liés avec elle. Les contours formels augmentent, s'il s'agit de l'acte comme *extériorisation de la matière substantielle,* d'importance décisive. Mais détachés de la matière, ils perdent tout sens esthétique. Le genre se distingue de plus par le style qui dépend du créateur et de la matière dont il se sert, quoique le style même constitue une conjonction d'éléments formels. Le contenu entre précisément dans le fond de cette conjonction. Mais aux contenus divers répondent des styles divers comme — *expressions de la qualité du contenu.* D'autre part l'existence du contenu est confirmée par la forme. Le style ne peut, par contre, trouver sa confirmation dans le ressentiment subjectif du récepteur. Aussi n'est-ce pas tant le créateur que la qualité substantielle qui dirige le style. La conception du genre littéraire ne peut ainsi exister sans la conception d'un style qui lui est propre.

La poétique polonaise, adoptant ce point de vue, défend la thèse qui dit que la symbiose du style du genre littéraire avec le style individuel se réalise sur le terrain de l'extériorité *dans le sens d'une harmonie esthétique.* L'union de deux ou de plusieurs styles dans une certaine œuvre fait naître un nouveau type de style, c'est-à-dire un genre nouveau. En général les genres varient et la reconnaissance du style du genre trace les limites séparant les phénomènes typiques des phénomènes individuels. Le souci des théoriciens est donc d'établir l'essence des genres grands et petits, et d'attirer l'attention sur la dynamique de la poésie, sans toutefois négliger la morphologie (1934). Cela se lie avec la question des genres dans cette mesure que le génie créateur élabore d'habitude la surproduction à l'aide d'idéaux schémas artistiques, ou bien il crée des schémas nouveaux. Puisqu'il s'agit ici de créer un objet artistique à l'aide d'une matière idéale et d'instruments idéaux, le créateur, prenant la direction d'une tendance littéraire définie, qui soumet d'avance l'objet aux certains schémas définis, réalise les changements de la poésie comme changements de la modalité de l'action productrice, comme changements de la modalité de la matière, comme changements de la matière même.

Ces questions entrent par conséquent dans *la morphologie des classifications littéraires,* qui sont justement les genres. La conception de ces changements permet ainsi d'embrasser la logique de l'art littéraire, ce qui constitue le but de la poétique comme étude des genres du point de vue phénoménologique et psychologique. La science polonaise de la littérature, s'il convient à cette place d'additionner tout son apport littéraire, obtient ainsi, à côté de la question de *l'essence de l'œuvre littéraire,* les résultats les plus grands dans le domaine de l'examen de *l'essence des genres,* surtout des *petits genres,* quoiqu'elle ne soit pas

indifférente non plus aux grands, comme à la poésie lyrique. Elle étudie aussi avec application l'essence du système tonique, ainsi que celle des phénomènes de la versification. Mais elle défend le plus expressément les normes, qui succombent parfois, comme nous venons de le montrer, aux attaques des formes. Ces efforts permettent aux théoriciens polonais de n'être pas en arrière des théoriciens allemands et russes, de devancer les efforts de la plupart des autres nations et de remédier à la longue disgrâce des problèmes généraux de la littérature, qui s'explique par l'intérêt plus grand qu'on avait porté autrefois aux problèmes historico-littéraires, et par le long succès des méthodes qui ont perdu aussi à l'Occident, il y a quelque temps, le droit d'exclusivité.[1]

M. **Kridl**: Voici les traits principaux des recherches en Pologne:

1° Une réaction contre la philologie comprise comme «*Kulturwissenschaft*».

2° Une réaction contre le psychologisme, traitant l'œuvre littéraire comme avant tout un document psychologique.

3° L'objet des recherches littéraires doit être l'œuvre littéraire, et non pas l'auteur et son âme, sa biographie, etc., ni l'histoire de la civilisation se reflétant dans les œuvres littéraires.

4° L'œuvre littéraire est un phénomène qui peut être étudié de différents points de vue: sociologique, psychologique, philosophique, médical, etc. C'est là l'affaire des sciences spéciales comme la sociologie, la psychologie, etc. Mais en dehors de cela il doit exister et il existe un point de vue *purement littéraire* et une *discipline littéraire* qui est obligée de suivre ses propres buts. De là le postulat d'une «science littéraire» et d'une méthode littéraire.

5° Il faut d'abord essayer de définir ce que c'est qu'une œuvre littéraire dans son essence, et puis tracer des frontières entre les œuvres littéraires strictement dites, et toute autre production qui n'a rien en commun avec la littérature. Cela n'exclut pas l'existence de formes passagères où les éléments littéraires se confondent avec beaucoup d'autres éléments différents.

6° La méthode littéraire à élaborer aurait pour point de départ le fait que l'œuvre littéraire est un organisme, un ensemble, une unité dont on ne peut pas séparer certains éléments, tels que par exemple «le fond et la forme» et les traiter à part. Chaque élément doit être étudié dans sa *fonction littéraire*. Ainsi ce qu'on appelle, par exemple, «l'idéologie» de l'œuvre n'existe pas en dehors d'elle (ou existe en forme d'abstraction), y remplit une fonction littéraire particulière comme tout autre élément. Il la faut donc étudier dans cette fonction.

Il en est de même de la personnalité de l'auteur: elle n'est autre chose qu'une fonction de l'œuvre et doit être traitée à ce point de vue. En ce qui concerne ce problème, je me permets de renvoyer à ma communication sur les genres de la poésie lyrique.

Après quelques remarques de M. **Zolnai**, M. **Grabowski** répond en remerciant ses interlocuteurs qui ont complété son exposé.

[1] **A consulter:** H. Oppel: *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart* (Stuttgart, 1939). — Fr. Kreis: *Der kunstgeschichtliche Gegenstand* (Stuttgart, 1928). — R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego* (Lwów, 1937). — St. Skwarczyńska: *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze* (Lwów, 1939). — K. Troczyński: *Zagadnienie dynamiki w poezji* (Poznań, 1934). — W. Ziegenfuß: *Die phänomenologische Ästhetik* (Berlin, 1928). — C. Zgorzelski: *Główne kierunki badan literackich w Rosji* (Kraków, 1935). — G. Lanson: *La logique de la poésie* (Paris, 1919). — J. Nadler: *Das Problem der Stilgeschichte* (dans la *Philosophie der Literaturwissenschaft*, de E. Ermatinger, Berlin, 1930). — St. Skwarczyńska: *Ze studiów o istotnosci i istocie rodzajów literackich* (Lwów, 1937). — H. Cysarz: *Wesensforschung und Literaturwissenschaft* (Wien, 1922).

RAYMOND LEBÈGUE
(Université de Rennes)

LA VIE D'UN ANCIEN GENRE DRAMATIQUE: LE MYSTÈRE

Il n'est pas téméraire de distinguer à travers dix siècles de littérature française un genre dramatique qui est né, s'est développé, et, une fois arrivé à son apogée, a été frappé de stérilité. En ce moment, après un long et pitoyable déclin, il est mort ou moribond. Son histoire, que je vais esquisser sommairement, nous donnera l'occasion d'indiquer les rapports entre un genre et les diverses parties du public, les échanges avec d'autres genres, l'influence des idées littéraires et religieuses, et celle des grands événements politiques. J'appellerai ce genre le Mystère ; c'est le nom qu'il portait lorsqu'il fut arrivé à son plus grand développement ; à d'autres époques il s'appela *jeu, histoire, vie, tragédie* (et, chez les Basques français, *pastorale).*

On connaît bien ses origines : il sort de l'office de Pâques, d'où les moines tirèrent, à l'époque carolingienne, des drames rudimentaires en latin. Plus tard on fit de même pour l'office de Noël. Ces drames se multiplièrent dans l'Europe catholique. Autour des deux épisodes les plus anciens s'ajoutèrent de petites pièces analogues : la visite des Saintes Femmes au marchand de parfums, les apparitions du Christ, Hérode et le massacre des Innocents, et ces pièces étaient jouées aux alentours du jour de Pâques et du 25 décembre. On les transcrivit sur des manuscrits, l'une à la suite de l'autre, et ainsi se formèrent deux cycles: celui de Pâques et celui de Noël. Ce sont là des œuvres de clercs, qui insèrent parfois des réminiscences d'auteurs païens ; mais ils satisfont le désir de la foule des fidèles de voir et d'entendre des jeux dramatiques, et même d'y participer dans une certaine mesure ; pour lui plaire, ils attribuent déjà à certains personnages des gestes et des paroles risibles.

Au bout de quel ues siècles, les barrières qui limitaient le développement du drame sont écartées. D'une part, sauf dans quelques localités, il se transporte de l'intérieur de l'église à l'extérieur : parvis, cloître, place publique, etc.... D'autre part, comme la grande majorité du public ne connaît plus la langue latine, la langue vulgaire s'introduit à côté du texte latin, et finit par envahir toute la pièce. Désormais le drame religieux va se différencier dans les diverses littératures nationales. En France, son développement sera prodigieux. L'auteur, qui pourra être un laïc, se permettra d'ajouter aux textes liturgiques et évangéliques tout ce que lui fourniront les Apocryphes, les écrivains religieux

ou son imagination ; il multipliera les éléments profanes, surtout comiques. Au XIIe siècle, le drame liturgique comprend quelques centaines de vers, le personnel de l'église suffit amplement à tenir les rôles, et la représentation dure à peine une heure. Trois siècles plus tard, le mystère en langue française qui est joué dans les principales villes, comprend dix, vingt, trente mille vers, et plus ; on y voit de 100 à 400 personnages ; la représentation dure plusieurs jours, à Mons en 1501 huit, à Poitiers en 1534 dix, à Paris en 1541 trente-cinq.

Et, quand on compare entre elles les Passions, qui sont entre 1370 et 1550 les plus populaires de ces mystères, on les voit s'accroître, s'annexer les événements postérieurs et antérieurs, la Résurrection et l'Ascension d'une part, les miracles du Christ et le cycle de Noël d'autre part. Le public ne veut rien ignorer de la vie des personnages évangéliques ; aussi, là où les Evangiles canoniques se taisent, l'auteur puise dans les Apocryphes ou dans les récits qui en ont été tirés.

Non seulement l'action s'accroît dans le temps, mais certains épisodes prennent, sous l'influence de la piété de l'époque, une importance croissante : de même que les auteurs religieux décrivent longuement, pour émouvoir le lecteur, les épisodes de la Passion, de même les dramaturges représentent d'une manière très réaliste et dans des scènes interminables les sévices et les supplices qui ont été subis par le Christ ou par un martyr. La Vierge étant l'objet d'une fervente piété, on la voit à plusieurs reprises, tandis que se déroule la vie publique de son fils ; et la vie de Jésus finit par être encadrée par la représentation de la jeunesse de Marie et par celle de sa mort et de son Assomption.

L'enseignement théologique ne sera jamais absent de ces vastes mystères, et en particulier le sens de la Rédemption sera expliqué au public d'une façon frappante. Mais les épisodes profanes seront de plus en plus nombreux ; on tirera de l'histoire romaine ou de légendes des spectacles somptueux, violents ou extraordinaires, dont la foule se montrera friande ; pour délasser le public, on parsèmera l'action de scènes comiques.

C'est ainsi que le drame religieux se développa avec une ampleur qu'aucun autre genre littéraire n'a eue, en Europe, à un pareil degré.[1] L'action se passe en divers lieux de la terre, au ciel, et en enfer. La musique, le décor, la machinerie et les costumes concourent à l'effet. Ce drame conserve son sujet traditionnel et sa pieuse étiquette, il subit le contrôle du clergé ; mais l'influence des différentes parties du public y fait pénétrer un nombre croissant d'éléments laïcs, païens, comiques. Quelques esprits pieux et éclairés s'en rendent compte, et déplorent, dès la fin du XIVe siècle, l'introduction de paroles peu édifiantes. Mais les diverses classes de la population regardent et écoutent avec plaisir ces pièces complexes et variées, où chacun trouve son

[1] On a imprimé dans la première moitié du XVIe siècle le mystère du *Vieil Testament* (49,000 vers), en 1507 la *Nativité de Marie*, la *Passion* et la *Résurrection* (environ 65,000 vers), et en 1541 les *Actes des Apôtres* et l'*Apocalypse* (environ 70,000 vers).

compte dans les supplices, ou dans les farces, ou dans les prodiges, ou dans un épisode païen, ou dans un discours pédantesque.

Essayons de comprendre pourquoi le mystère français, aussitôt après avoir atteint son apogée, devint stérile et connut bientôt une rapide décadence. Ce qui me paraît caractériser ce genre, dans la première moitié du XVIe siècle, c'est la monotonie, l'absence de tout renouvellement. Les tendances du public avaient conduit les auteurs vers un drame spectaculaire, luxueux, procurant des joies et des émotions fortes. Dans la 2e moitié du XVe siècle, Gréban et surtout Jean Michel les avaient satisfaites avec une grande habileté. Après eux, on ne put que répéter leurs procédés.

Nous constatons la même chose, aujourd'hui, dans les revues à grand spectacle. Comme le mystère de l'an 1500, la revue satisfait le goût éternel du gros public pour le théâtre spectaculaire et luxueux.[1] Une revue des Folies-Bergère peut coûter un million de plus que celle de l'année précédente ; ce sera néanmoins la même formule, à moins que la technique de l'éclairage ou de la machinerie ne soit bouleversée tout d'un coup. Les foules cosmopolites peuvent continuer à y affluer, les lettrés, eux, s'en désintéressent complètement. Ce genre est actuellement aussi stérile que l'était le mystère en 1500.[2]

Voici quelques exemples de cette impossibilité d'aller plus loin dans la même voie. Gréban avait réuni dans un seul personnage, le bourreau Daru, les traits sinistres et comiques que présentaient les bourreaux des mystères antérieurs. Il en avait fait un grandiose coquin, un personnage épique dans le genre d'Ubu-roi : faute de pouvoir faire mieux, on plagia Gréban. Un autre dramaturge avait représenté la mort légendaire d'Agrippine : Néron la faisait éventrer vivante par un jovial bourreau. Pouvait-on inventer une scène plus horrible? Non, aussi la reproduisit-on dans un mystère plus récent.[3] Un troisième avait mis à la scène les prodiges racontés dans l'Apocalypse : il était impossible, désormais, de représenter des faits plus extraordinaires.

Les auteurs, se réglant sur les goûts de la foule, ne pouvaient qu'appliquer les formules inventées ou perfectionnées par Gréban et par Michel. Ainsi s'explique la stérilité de ce genre à une époque où les représentations de mystères furent plus nombreuses et plus brillantes que jamais.

Et maintenant considérez, à côté de ce mystère stéréotypé, standardisé, deux mouvements d'idées qui ont une force croissante : l'un, c'est la Renaissance, le changement du goût littéraire des écrivains, des princes, de la Cour qui bientôt n'admettront plus que le théâtre à l'antique ou à l'italienne, — l'autre, c'est l'aspiration vers une réforme, une épuration religieuse, c'est le mécontentement des gens pieux que scandalisent l'invasion des éléments légendaires et comiques dans les mystères et l'attitude parfois inconvenante des acteurs ou du public.

[1] Cf. Brunetière ; *Etudes critiques*, t. Ier, p. 38.

[2] On peut dire à peu près la même chose du cinéma à grand spectacle : il avait plus de possibilités que la revue, mais il semble les avoir rapidement épuisées.

[3] Cf. Lebègue : *Le mystère des Actes des Apôtres*, pp. 33, 193, 218—221.

Un divorce, dont les préliminaires étaient à peine visibles à la fin du XIVe siècle, se produit entre le goût de la masse et celui des gens cultivés et pieux. La masse a pour elle le nombre ; mais elle est vaincue, car les dévots ont pour alliés les autorités religieuses et parlementaires. Le parlement de Paris interdit les mystères en 1548, et les beaux esprits de la Cour ou des grandes villes méprisent trop ces pièces populaires pour en prendre la défense.

Les auteurs d'Arts poétiques ne daignent pas mentionner ce genre. Le mot *mystère* perd son sens dramatique. On n'imprime plus de nouveaux mystères, et les réimpressions des anciens sont très peu nombreuses, si bien que les historiens de la littérature ont cru que l'arrêt de 1548 avait tué ce genre.

En fait, les foules n'avaient pas cessé d'aimer des pièces qui étaient si bien adaptées à leurs goûts essentiels. Si dans les pays calvinistes on réussit à supprimer définitivement la représentation de la Passion et de la vie du Christ, dans nos provinces catholiques, des acteurs bénévoles jouèrent, sous les derniers Valois et les premiers Bourbons, des pièces religieuses nommées *Tragédie* ou *Jeu*, qui étaient directement issues des mystères. En général, elles n'avaient pas l'honneur d'être imprimées ; mais, malgré leur faible valeur littéraire, elles connaissaient un grand succès local.

D'autre part, la technique des mystères persista, en grande partie, dans les tragédies irrégulières et les tragi-comédies à sujet *profane* qui furent jouées et imprimées à Paris et en province, lorsque la tragédie des humanistes fut passée de mode. On y retrouve, venant tout droit des mystères, le décor juxtaposé, l'exhibition de cadavres, la représentation d'actions terribles, macabres, familières ou comiques, des personnages comiques tels que le bourreau ou le sourd, etc...[1]

A Paris, la vogue des tragédies et tragi-comédies irrégulières ne persista pas au-delà de 1640 ; car les dramaturges qui travaillaient pour l'Hôtel de Bourgogne ou pour le Marais, adoptèrent les règles des unités et des bienséances. Les villes de province ne gardèrent guère plus longtemps la tradition des anciens mystères à sujet religieux : elle céda la place aux pièces classiques que les troupes errantes et les éditions faisaient connaître aux provinciaux.

Mais elle se maintiendra plus longtemps dans les bourgades et les villages, où la mise en scène était réduite au minimum et où les auteurs étaient dénués de tout talent littéraire. Le haut clergé faisait la guerre à ces représentations religieuses, où les personnages les plus sacrés étaient figurés d'une façon involontairement grotesque. A la fin de l'Ancien Régime, elles ne persistent plus guère que dans des régions peu accessibles et dans les parties de la France où l'on parle une langue peu répandue. Cette différence de langue a conservé jusqu'au XIXe siècle en Basse-Bretagne, et jusqu'au début du XXe siècle dans les vallées basques, des pièces religieuses qui ne sont que les descendants dégénérés

[1] Sur ce sujet peu connu, que je me propose de reprendre et de creuser, je renvoie à l'article intitulé *La tragédie «shakespearienne» en France au temps de Shakespeare*, que j'ai publié dans la *Revue des Cours et conférences*, XXXVIII, 2e série.

des anciens mystères français. Actuellement les derniers vestiges disparaissent, sous l'influence de la civilisation moderne que les chemins de fer, l'instruction obligatoire et le service militaire ont répandue partout.[1]

*

Conclusions. — Il y a eu en France un genre dramatique qui est né il y a un millier d'années et qui a achevé récemment de mourir. Dans son développement il s'est enrichi d'éléments qu'il a perdus depuis : la machinerie compliquée, les costumes somptueux, le grand nombre des acteurs, les discours savants, etc... Il a toujours gardé quelques éléments fondamentaux : le sujet religieux, emprunté au Christianisme plus souvent qu'à l'Ancien Testament, la pluralité des lieux, la présence de personnages surnaturels, le mélange du sérieux et du comique, la représentation des actions préférée au récit, l'emploi d'acteurs bénévoles, etc...

Ce genre nettement déterminé a entretenu, au Moyen Age, des rapports avec d'autres genres : le sermon, la moralité, la farce. Dans la première moitié du XVIIe siècle, il a influencé la tragédie irrégulière et la tragi-comédie. Dans son déclin, il a parfois subi l'influence de la tragédie des humanistes, de la pastorale, du théâtre scolaire, et de la tragédie classique.

Son évolution a été modifiée par des faits sociaux, politiques ou religieux. Les guerres qui ont ravagé le sol national (guerre de Cent ans, guerres de religion) l'ont paralysé. La Renaissance humaniste et la Réforme religieuse lui ont porté des coups dont il ne s'est pas remis. Cette évolution ne s'est pas faite dans toute la France avec un synchronisme parfait : à l'époque où le mystère était en pleine décadence, il y avait encore, çà et là, des survivances du drame primitif.

Aussi loin qu'on peut remonter, il ne semble pas que le mystère soit sorti du peuple. Pendant des siècles, il est resté l'œuvre des seuls gens d'Eglise. Mais, d'une part, les goûts des diverses classes de la société ont fait sauter les cadres rigides du drame liturgique, et on retrouve facilement ces goûts dans les grands mystères de la fin du XVe siècle. D'autre part, quand il cessa d'être tenu pour un genre littéraire, il continua à vivre dans la «littérature populaire» : composé par ce que j'appellerais l'aristocratie intellectuelle des bourgades et des villages (prêtres, maîtres d'école, etc...), il fut joué par des acteurs populaires devant un public populaire ; aussi des savants ont-ils pris ces dernières productions pour de l'authentique folk-lore! Ce n'est pas le seul genre littéraire qui se soit ainsi dégradé ; selon Marius Sépet, bien des No ls sont «un débris ou un prolongement des Nativités dramatiques». Selon Piguet, la pastourelle est, à l'origine, un divertissement de la société courtoise ; puis elle s'embourgeoise ; au XVIIIe siècle, elle tombe dans la littérature de colportage, qui souvent sert de modèle aux rimeurs villageois. Enfin, entre la chanson de geste et la littérature de colportage, on pourrait tracer une courbe descen-

[1] Cf. Lebègue : *Le théâtre provincial en France* (Hélicon, 1938, pp. 141—149).

dante peu différente de celle qui conduit du drame religieux de J. Michel à la «pastorale» basque.[1]

Il serait trop long de comparer le développement de ce théâtre religieux avec celui des théâtres qui, dans les autres pays, sont sortis du drame liturgique. Notons seulement que la technique de l'ancien théâtre religieux s'est conservée plus longtemps à Madrid et à Londres qu'à Paris.

M. **Cottaz**: Aux motifs allégués par M. Lebègue comme causes de la disparition de ce genre, il conviendrait d'ajouter celui-ci : Jamais, au moment de l'organisation et de la classification des genres en France, le «Mystère» n'a pu être agréé comme susceptible de préceptes de raison. C'est pourquoi, après les Parlements, Boileau a condamné ses procédés aussi bien sur la scène que dans le récit épique.

Cette condamnation a détourné l'art français de l'imitation des «autos sacramentales» espagnols, comme elle a réduit à leur juste valeur, c'est à dire à une fausse interprétation du merveilleux, les nombreuses épopées du XVII[e] siècle. Ce qui en subsista par la suite dans les représentations privées ne fut jamais considéré comme de l'art littéraire. Et c'est probablement pour cela que ce qui a survécu du «mystère» jusqu'à nos jours a pris une forme purement spectaculaire. Ainsi les représentations d'Oberammergau, imitées ou reproduites en plus d'un lieu célèbre.

Cela était du reste conforme au respect des principes religieux exigé par Boileau. Il est vrai qu'en son temps, on n'admettait comme rationnelle qu'une Poétique d'après Aristote. Mais le travail de raison qu'il imposait à l'art eut des résultats postérieurs. C'est grâce à lui qu'un grand romantique, qui fut en France le plus important des contradicteurs de Boileau et d'Aristote, réussit à interpréter le merveilleux moderne dans le genre épique par la *Légende des Siècles*. Chez Victor Hugo, il ne s'agit plus de l'intervention de personnages qui ont le pouvoir de tout faire par les actes les plus invraisemblables, mais de la confiance au devoir, de la croyance en la maîtrise du bien, de la lutte de l'homme contre le mal. Tout cela se déroule jusqu'au triomphe moral de la pensée et de la raison.

(Comme le temps pressait, il n'y eut pas de contradiction à ces quelques observations. Mais plusieurs collègues m'indiquèrent en sortant qu'ils auraient voulu qu'une discussion s'engageât. Je leur demandai s'ils avaient des objections à faire. Elles se réduisirent toutes à citer Polyeucte et Athalie comme une survivance, en plein règne classique, des «mystères», ou tout moins du merveilleux chrétien. Je répondis, à leur grand étonnement, que nous étions tout à fait d'accord. Ces deux sujets confirmaient ce que je venais de dire. Ils étaient l'expression d'un grand art étudié de manière à satisfaire toutes les exigences de la raison : Polyeucte ne doit plus être considéré, ainsi qu'au XVII[e] et surtout au XVIII[e] siècle, comme une œuvre tendancieuse au point de vue de la morale et du merveilleux chrétien. Elle est l'étude et l'exposé de l'influence du sentiment religieux sur le cœur humain. Qu'y a-t-il, même avant Boileau, de plus rationnel en comparaison du jeu des «mystères» ?

Quant à Athalie, chacun sait qu'elle exprime, sous la forme du monothéisme israélite, l'action de la divinité ou de la Providence sur les événements et les affaires humaines, telle qu'elle peut être interprétée par la philosophie moderne.

Ces deux chefs-d'oeuvre étaient donc conçus dans un art savant et approprié qui n'avait rien de commun avec les «mystères» ; et c'est parce qu'ils étaient basés sur des principes de raison, qu'ils finirent par triompher sur la scène avec un éclat grandissant en rapport avec la difficulté des sujets.)

[1] Cf. la conclusion de l'article de Besch sur les *Adaptations en prose des chansons de geste (Revue du seizième siècle*, III, pp. 179—181).

M. **Fuchs** rappelle la longue persistance des mystères sur chars à Avignon et en Flandre. Il attire l'attention sur la mise en scène, où l'on constate quelquefois des survivances ; ainsi les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne utilisaient le matériel des Confrères de la Passion.

M. **Van Tieghem** mentionne la décadence d'un autre genre, le roman historique, qui aboutit au roman-feuilleton.

M. P. **Legouis** évoque les crèches qui étaient jouées à Besançon, vers la Noël, encore à la fin du XVIII[e] siècle. Il cite l'opinion de son père Emile Legouis, selon laquelle Shakespeare devait presque tout aux mystères pour la structure de ses drames.

M. **de Reul** combat cette opinion.

MM. **Wais** et **Lafourcade** font allusion à la *Vierge martyre* de Massinger.

M. **Grabowski :** Le mystère dont traite l'intéressant exposé de M. Lebègue, vit en Pologne encore au XVII[e] siècle. On en voit l'influence dans le théâtre des Jésuites. Sa forme reparaît à l'époque romantique où Mickiewicz renouvelle le mystère et introduit ses éléments typiques : pécheur, tentation, diable, trois sphères du monde, salut. Son drame visionnaire se rapproche des idées médiévales par ses idées et par sa technique (1834), bien qu'on puisse y trouver aussi les traces de l'influence de Goethe *(Faust)*.

M. **Bonnard** explique les idées qu'il n'avait qu'indiquées dans sa première intervention. Pour voir clair dans l'histoire du théâtre de la Renaissance anglaise, il est convaincu qu'il faut faire une distinction beaucoup plus ferme et plus tranchée qu'on ne le fait en général entre les scènes publiques et le théâtre privé.

Le théâtre privé — représentations dans les écoles, les Universités, les Inns of Court, à la Cour par les troupes des enfants de la Chapel Royal — nous est assez bien connu par toute une série de pièces publiées, *Gorboduc*, *Gammer Gurton's Needle*, *Ralph Royster Doyster*, *The Arraignment of Paris*, les comédies de Lyly, etc. Ce théâtre montre, dès avant le milieu du siècle, l'influence très forte de l'antiquité et des théories critiques, relatives au genre dramatique, propres à la Renaissance. Il est souvent classique dans sa forme, ou s'efforce de l'être le plus qu'il peut sans heurter trop de front le goût des spectateurs qui, malgré leur culture classique, humanistique, reste dans une large mesure celui d'amateurs du théâtre médiéval. Dans son fond, il est beaucoup plus redevable à la culture nouvelle qu'à l'ancienne.

Mais ce théâtre privé n'est pas à proprement parler le théâtre de la Renaissance anglaise. Bien que pour la période antérieure à 1586 — date probable de la *Spanish Tragedy* — nous le connaissions beaucoup mieux que le théâtre public, ce n'est pas de lui qu'il s'agit quand nous parlons du théâtre qu'ont illustré Marlowe, Shakespeare et tant d'autres. Tandis que le théâtre privé est joué par des écoliers, des étudiants des Universités ou des écoles de droit, ou les troupes très spéciales d'enfants au service de la Cour, et toujours devant un public choisi, exclusif, de gens cultivés, sachant plus ou moins le latin et le grec, férus de mythologie antique, lecteurs de Térence, Plaute et Sénèque, — le théâtre public, lui, est le fait de troupes d'acteurs professionnels formées au XV[e] siècle pour jouer les moralités et qui avaient encore beaucoup de moralités dans leur répertoire, et qui vivaient de leur succès auprès d'un public, d'où l'élément cultivé n'était certes pas exclu, mais très mêlé et en bonne partie populaire, c'est-à-dire à peine touché par la nouvelle culture. Ce théâtre public hérite donc d'une double tradition. D'une part, les acteurs — et rien n'est plus tenace que la tradition au sein d'une troupe d'acteurs, même si elle ne cesse de se renouveler — y sont accoutumés à jouer des moralités. D'autre part leur public est accoutumé à les voir jouer des pièces du moyen âge, du XV[e] ou du début de XVI[e] siècle, dont la forme est médiévale, c'est-à-dire ne correspond en rien aux théories critiques de la Renaissance, quel que soit le degré d'influence que les idées nouvelles aient pu avoir sur leur contenu.

Pour réussir en qualité de pourvoyeur de pièces du théâtre public, il fallait se conformer à la tradition de ce théâtre, mettre au rancart toutes les théories classiques, si bien exposées par un Sidney, et suivre le goût du public et des acteurs, faire en somme des pièces médiévales dans leur forme. C'est ce que Kyd, tout élève d'une école de droit qu'il semble avoir été, c'est ce que Marlowe, tout frais émoulu de Cambridge qu'il fût, c'est naturellement ce que Shakespeare, qu'aucune tradition différente ne gênait, ont d'emblée compris. Leur culture, certes, faisait d'eux des hommes de la Renaissance. En tant que poètes narratifs, Marlowe et Shakespeare s'intègrent complètement et exclusivement dans la tradition humanistique. Mais en tant que dramaturges, ils ont compris que pour réussir auprès de leur public, le public qui les faisait vivre et les soutenait dans leur effort artistique, il leur fallait accepter la tradition propre à la scène publique. Et leur exemple a été suivi, naturellement, spontanément par la plupart, en rechignant par un Jonson. Leurs pièces sont donc construites, non dans le moule propre à la Renaissance, que les dramaturges italiens et français s'efforcent d'adopter, mais dans un moule franchement médiéval.

Analyser la forme du théâtre médiéval anglais — mystères et moralités — c'est donner une analyse de la forme du théâtre shakespearien : longue histoire présentée par épisodes dramatisés, mélange des genres, personnages nombreux et de conditions diverses, pièces faites de très nombreux actes (appelés improprement scènes) dont chacun a son unité propre, de temps, de lieu, de ton aussi, bien que le nombre des tons possibles soit beaucoup plus considérable que dans le théâtre classique, unité de l'ensemble due à la seule inspiration générale, au thème général, et non à des artifices de construction. Il va sans dire que sujets, idées de toutes sortes, contenu en général doivent énormément à la culture qui était celle des dramaturges. Mais la forme dramatique n'en reste pas moins strictement médiévale. En ce sens le théâtre de la Renaissance anglaise est le continuateur du théâtre médiéval.

K. **Wais** (in französischer Sprache) : Man könne Shakespeare und das elisabethanische Drama ebensowenig allein aus der Renaissance erklären wie allein aus der mittelalterlichen Bühne ; vielmehr seien hier beide zu einem neuen Dritten vereint. Für das mächtige Nachwirken des mittelalterlichen Dramas sei der *Doctor Faustus* des Marlowe ebenso bezeichnend wie etwa die Racheallegorieen in *Richard III*.

M. **Lebègue** ne pense pas que les efforts actuellement déployés par certains érudits locaux pour rétablir de vieux usages dramatiques, aboutissent à un résultat durable et sérieux ; les snobs, au début, peuvent applaudir à leurs reconstitutions (par exemple, pour les pastorales provençales de Noël); mais ce succès a peu de chances de persister.

M. FOLKIERSKI, Président du Congrès, donne un résumé des débats. 1° Réalistes et nominalistes n'ont cessé de se combattre pendant toute la durée du Congrès, entre les deux extrêmes de la reconnaissance absolue de l'utilité des genres, d'une part, et de la proclamation de la liberté absolue de l'artiste créateur, d'autre part. Ceux-ci furent tout près de proscrire toute imitation, en même temps que toute intervention*

* *Note de la Rédaction.* M. Folkierski nous fait savoir que, malheureusement, tous ses papiers concernant le Congrès ont été perdus lors des événements de septembre dernier. Il lui est donc impossible de nous donner le texte de ses allocutions et interventions présidentielles. Notre président se réserve pour l'avenir, et dans le cas où il rentrerait en possession de ses dossiers, la possibilité de publier intégralement les documents en question. M. Zaleski se trouve dans la même situation ; ce qui nous a obligés à remplacer le texte de sa communication par celui de son résumé, déjà paru dans *Hélicon*, — afin de donner un point de départ au débat.

codificatrice de la critique ; ceux-là faisaient de leur mieux pour mettre dans une lumière avantageuse la tradition littéraire, la continuité de la belle pratique, cette course du flambeau dans laquelle toute génération sert de précurseur et de modèle à la génération suivante. Cependant beaucoup d'entre nous se sont vus affermis dans la conviction apportée à ce Congrès et se sont ralliés à la thèse de M. Kohler qui a fait leur part à l'artiste créateur et à l'utilité des modèles sans que l'un pût gêner l'autre. Nous étions tous d'accord sur ce fait que, généralement (pas toujours !), l'écrivain de génie se libère plus souvent du «joug» des préceptes et crée des genres plutôt qu'il n'en subit ; et que le genre ne devient une loi tyrannique que pour les imitateurs nés. Mais il y a tel génie qui ouvre les bras à un genre estimé sans soupçonner en lui un adversaire ou un traître : c'est question de tempérament, de goût, et des circonstances plus encore que d'originalité et de dynamisme. — 2⁰ Nos collègues ont étudié tantôt les facteurs expliquant l'origine d'un genre, tantôt les principes psychologiques ou autres qui le font vivre, et cela abstraction faite des circonstances historiques de l'origine du genre. Les uns comme les autres ont reconnu qu'une étude historique facilite jusqu'aux recherches psychologiques ou purement esthétiques et que, par contre, jamais point de vue exclusivement historique ne réussit à expliquer un ouvrage littéraire, sans l'intervention de réflexions plus particulièrement propres à l'art. Il paraît que ce n'est pas toujours le principe ayant fait naître un genre littéraire qui le soutient plus tard et en conserve l'élasticité. — 3⁰ La plupart de nos amis se sont montrés enclins à un libéralisme plus ou moins large lorsqu'il s'agissait de déterminer les limites d'un genre et plus encore, lorsqu'ils avaient à reconnaître la naissance de genres nouveaux. Certains trouveraient utile de distinguer une série de sous-genres ou pré-genres ; parmi ces derniers il faudra ranger les formes fixes pour ne pas leur voir revêtir, le cas échéant, une apparence de genre.

Somme toute, le Congrès a répondu, quoique sans système préconçu et trop rigoureux, à toutes les questions qu'il s'est posées. Nous le quittons pleins, sinon de formules et de décisions définitives, au moins d'idées larges et variées au sujet des genres littéraires et de leur rapport à l'ouvrage littéraire qui reste notre principal sinon unique objectif.

Après ce résumé très applaudi, M. Folkierski présente au Congrès les vœux de la Commission qui sont adoptés à l'unanimité, et en souhaitant aux congressistes bon voyage et travail couronné de résultats, il déclare clos le IIIe Congrès d'Histoire Littéraire.

*

LA COMMISSION

A l'occasion du IIIe Congrès international d'histoire littéraire, la Commission internationale d'Histoire littéraire s'est réunie à Lyon le 29 mai 1939, sous la présidence de M. Van Tieghem, vice-président. Etaient présents : MM. Charlier (Belgique), Folkierski (Pologne), Gallas (Hollande), Hankiss (Hongrie), Kohler (Suisse), Lebègue (France), Markovitch (Yougoslavie), Van Tieghem (France) et Zaleski (Pologne).

I. Le Secrétaire général présente un rapport sur l'activité de la Commission depuis le IIe Congrès d'Histoire littéraire, qui s'est tenu à Amsterdam en 1935. Les procès-verbaux de ce Congrès ont été publiés en 1937 dans le *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, dont ils forment le fascicule No 36. En 1936, la Commission s'est réunie à Bucarest ; elle y a échangé des vues sur le thème du Congrès de Lyon, et choisi les deux sujets *(Le théâtre et la société, Les rapports de la poésie néo-latine avec la littérature moderne)* qui devaient être traités au Congrès de Zurich ; en outre, par une innovation qui a été vivement approuvée, elle a admis à ses réunions les historiens de la littérature qui se trouvaient à Bucarest, et elle a entendu quelques communications sur deux thèmes relatifs à l'humanisme qui avaient été fixés d'avance : *l'influence d'Horace sur les littératures modernes*, et *les rapports entre humanistes occidentaux et orientaux ;* les exposés de MM. Cartojan, Eckhardt, Lebègue et Murarasu sur ces problèmes d'humanisme ont été publiés dans le No 43 du *Bulletin*, pp. 137—159, et ont été tirés à part.

Ensuite le Secrétaire général rappelle la part que les membres de la Commission ont prise aux travaux de la 12e section du Congrès de Zurich ; le programme de cette section embrassait la philosophie, les beaux-arts et la littérature. A ce propos, il exprime le vœu que dans le prochain Congrès quinquennal une section soit spécialement affectée à l'histoire littéraire, ainsi qu'il avait été fait au Congrès de Varsovie, et que le nombre des communications ne soit pas limité par avance à un chiffre peu élevé ; car, au dernier moment, il y a toujours des désistements. A la 12e section, par suite des désistements de la dernière heure, deux matinées et une après-midi restèrent inemployées.

Enfin il a mis les membres de la Commission au courant de la préparation du Congrès de Lyon.

II. M. Van Tieghem, Vice-président, passe en revue les travaux qui sont en cours d'exécution : le *Dictionnaire international des notions littéraires* qui est préparé sous la direction de l'actif Secrétaire général adjoint, M. Hankiss dont la revue *Hélicon*, toujours prête à se faire l'organe de la Commission, entre dans sa deuxième année d'existence. M. Van Tieghem se fait l'interprète des membres de la Commission en souhaitant que le projet de M. Tronchon, relatif aux publications d'histoire littéraire faites en Europe orientale, commence à être réalisé.

Enfin, conformément à l'avis du Bureau du Comité international des sciences historiques, il propose de mettre en train la continuation jusqu'à nos jours du *Répertoire chronologique des littératures modernes ;* sa proposition est unanimement approuvée ; le soin d'organiser ce travail est cinfié au Bureau.

III. Les membres présents de la Commission ont délibéré au sujet du IVe Congrès d'Histoire littéraire. La date de 1942 a été retenue. Il a été décidé que le Congrès serait tenu en Europe centrale ; le Bureau de la Commission a été chargé de choisir le lieu en accord avec les organisations locales.

IV. Le professeur H. Cysarz, de l'Université de Munich, est nommé membre de la Commission.

Le Secrétaire général :

R. Lebègue.

Pour finir, nous citons le toast de M. Van Tieghem au banquet final du Congrès :

Mesdames et Messieurs,

Il est un genre littéraire que nos débats ont oublié — un sous-genre tout au moins — et nous nous en apercevons en ce moment : c'est celui du toast *à la fin d'un repas amical comme celui-ci. Quelle en fut l'origine ? la genèse ? l'histoire ou, comme aurait dit Brunetière, l'*évolution *au cours des âges ? Quelles en sont les* lois*? Admirable sujet de thèse doctorale, n'est-il pas vrai ?*

Mais je m'empresse, comme Vice-Président de la Commission, de vous faire part des vœux que vient de nous adresser notre Président M. F. Baldensperger, et qui s'adressent à tous les congressistes de Lyon. Je dois excuser sur leur demande plusieurs de nos collègues qui n'ont pu rester jusqu'à la fin du Congrès. Au nom de la Commission, je vous remercie d'être venus de pays si divers, de montrer un si constant intérêt pour nos travaux, d'avoir fait régner dans notre Congrès une atmosphère si calme, si sereine — autant que le ciel pur dont Lyon nous a fait l'agréable surprise de nous gratifier —, de collaboration confiante et souvent amicale, d'où parfois une certaine gaieté n'était pas absente. Nous remercions le Comité local d'organisation, son dévoué secrétaire M. Legouis. Nous remercions d'avoir bien voulu accepter notre invitation, M. le Préfet du Rhône ; M. le Recteur de l'Université de Lyon ; Mgr. Lavarenne, dont la conférence a été aussi neuve qu'utile pour nous tous ; M. le Président de l'Académie lyonnaise. Nous sommes très reconnaissants aux autorités de la Ville de Lyon et de l'Université pour leur accueil si sympathique et pour toutes les facilités qu'elles nous ont accordées.

Et c'est avec espoir, avec confiance même, que la Commission vous donne rendez-vous pour le IVe Congrès international d'Histoire littéraire !

La Direction de HELICON s'estime heureuse de pouvoir offrir à ses collaborateurs et amis les Actes du Congrès de Lyon et d'être arrivée ainsi au terme d'un odyssée, causé par les événements de la guerre, notamment dans le service postal et l'impossibilité, pour deux savants, de retrouver leurs textes communiqués au Congrès.

Elle tient à exprimer ses remerciements les plus sincères à tous ceux de ses collaborateurs qui ont bien voulu l'assister dans cette œuvre de paix au milieu des affres de la guerre.

INDEX DES COMMUNICATIONS ET DES INTERVENTIONS

ERRATA

In der Abhandlung *Spontane Selbstbesinnung*... dieses Jahrganges p. 25—52 ist zu bessern: in sämtl. linksseitigen Kopfleisten „Selbstbesinnung“ statt „Selbstkritik“; — p. 49. (Kopfl.): „Selbstbesinnung“ statt „Selbstbestimmung“; — p. 29, Z. 2 u. 6v. o.: „senen“ statt sênen“; — p. 31, Z. 5 v. u.: zu „sei“ Anmerkungsziffer 4; — p. 32, Z. 8 v. o.: „vnns“ statt „vnn“; — p. 46, Z. 13 v. u.: „dein Leben“ statt „Dein Lebens“; — p. 50, Z. 4—9 des Abschnittes ist zu lesen: „dessen“, „Gebietstypen des“, „Wollens“, „artikulierter“, „Existenz“, „und“ statt „ind“, „stetig“ statt „stetg“; — p. 52, Z. 3 v. o.: „das“ statt „den“.

*

Nell'articolo *Orbis Romanus*, pag. 80, i lettori sono pregati di correggere mentalmente un errore di stampa: "Questa non può aumentare" invece di "Questa non può *non* aumentare".

J. HUIZINGA

HOMO LUDENS

Studien über die Bestimmung des Spielelementes in der Kultur

Amsterdam (Éditions Académiques Pantheon) 1940

FRANCESCO FLORA

FOSCOLO

Milano (Società editrice nazionale) 1940

JULIUS PETERSEN

DIE WISSENSCHAFT VON DER DICHTUNG

I. Band: Werk und Dichter

Berlin (Junker und Dünnhaupt) 1939

AUSTIN WARREN

RICHARD CRASHAW

A Study in Baroque Sensibility

Louisiana (Louisiana State University Press) 1940

JEAN HANKISS

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA LITTÉRATURE

Ouvrage couronné par l'Académie Française

Paris (Editions du Sagittaire) 1936

HELICON

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlőtei), *Debrecen* (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules par an, dans les cinq langues de Congrès.

Prix de l'abonnement : Fr. 180·— ; RM 15·— ; Hfl 9·— ; L 1 /1/— ; $ 4·75
Prix du numéro : Fr. 60·— ; RM 5·— ; Hfl 3·— ; L— /7/— ; $ 1·60

S'adresser aux EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78. Téléphone 37,617, chèque postal : Amsterdam 338,306, Paris 2,400,002, Stockholm 4,179, Zürich VIII. 27,752 ; banque : Rotterdamsche Bankvereeniging, Amsterdam ou Den Norske Creditbank, Oslo ou Schweizerische Kreditanstalt, Zürich ou Leipzig (Salomonstraße 16. — chèque postal : Leipzig 2,517. Carl Fr. Fleischer).

Dans les prochains numéros articles de

W. G. ATKINS, H. BÉDARIDA, L. BERIGER, A. CLOSS, E. R. CURTIUS, E. ERMATINGER, S. ETIENNE, A. FARINELLI, J. VON FARKAS, F. DE FIGUEIREDO, W. FOLKIERSKI, E. GUTIÉRREZ, P. HAZARD, H. HENEL, G. HESS, A. JOLLES, W. KIRKCONNELL, J. KOSZÓ, K. S. LAURILA, S. B. LILJEGREN, G. MAVER, J. NADLER, H. OPPEL, E. D'ORS, R. PETSCH, N. I. POPA, J. REMÉNYI, E. ROTHACKER, L. L. SCHÜCKING, J. VAN DAM, A. VISCARDI, O. WALZEL, M. WEHRLI, A. WARREN, B. ZOLNAI.

* Liste close provisoirement le 15 mars 1940.
** On n'accepte pas de textes uniques.

Imprimé par les
PRESSES MUNICIPALES DE DEBRECEN (HONGRIE)
fondées en 1561